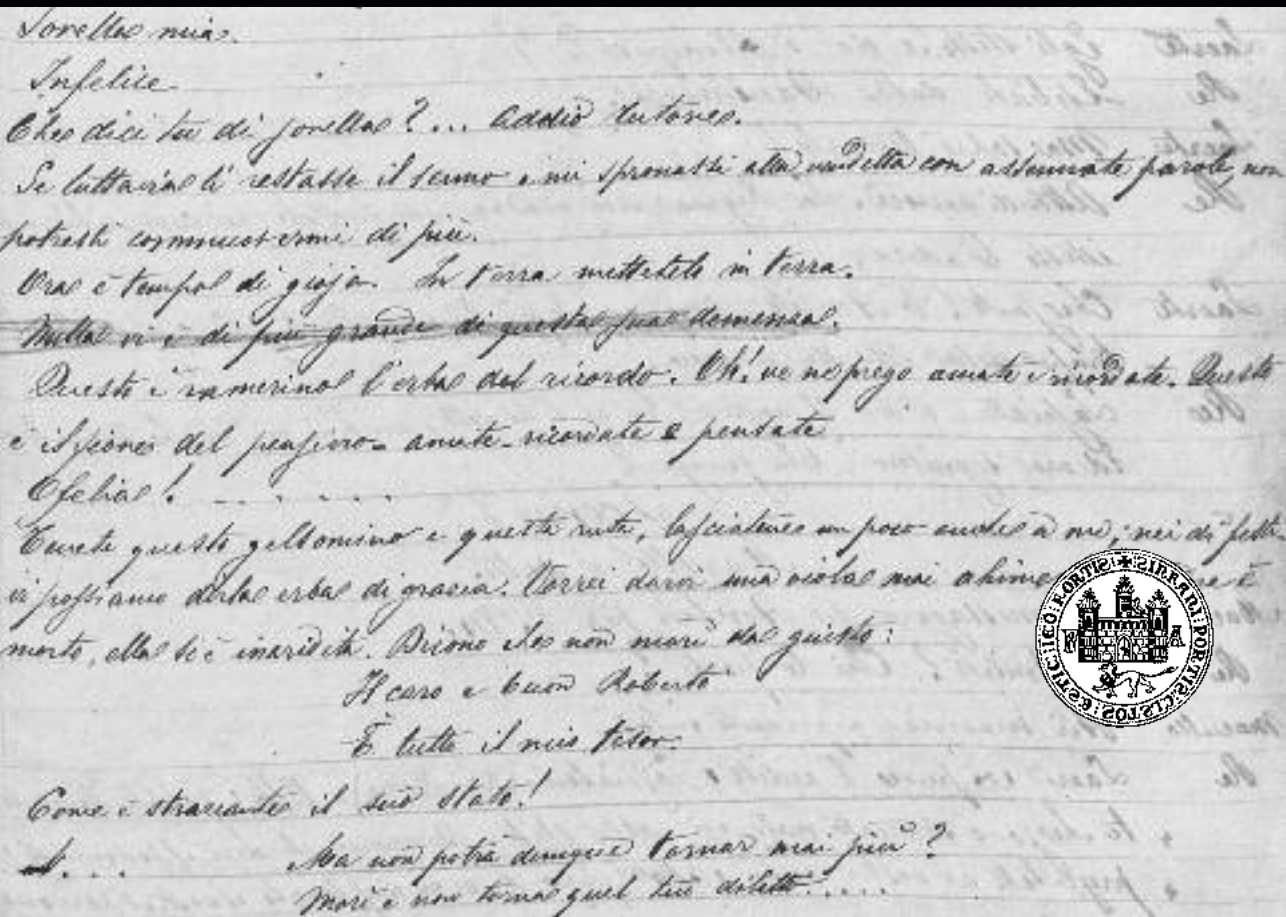
NUOVI STUDI FANESI

L'AMLETO DI CESARE ROSSI

numero 27 anno 2013-2014 Biblioteca Comunale Federiciana Fano


Sorella mia.
Infelice
Che dici tu di sorella?... Addio Lutone.
Se tuttavia ti restasse il senno e mi spronassi alla vendetta con assennate parole non potresti commuovermi di più.
Ora è tempo di gioja. In terra mettetelo in terra.
Nulla vi è di più grande di questa sua demenza.
Questo è rammarino l'erba del ricordo. Oh! ve ne prego amate e ricordate. Questo è il fiore del pensiero - amate - ricordate e pensate
Ofelia! ... ...
Tenete questo gelsomino e questa ruta, lasciatene un poco anche a me; nei dì festivi possiamo dirla erba di grazia. Vorrei darvi una viola mai ahimè ... è morto, ella si è inaridita. Dicono che non morì da giusto:
Il caro e buon Roberto
È tutto il mio tesoro.
Come è straziante il suo stato!
... Ma non potrà dunque tornar mai più?
Morì e non torna quel tuo diletto....

NUOVI STUDI FANESI

L'AMLETO DI CESARE ROSSI

La pubblicazione del volume, interamente dedicata a Cesare Rossi,
è stata curata dalla prof.ssa Sandra Pietrini.

numero 27 anno 2013-2014 Biblioteca Comunale Federiciana Fano

Direzione: Franco Battistelli

Comitato scientifico: Giuseppina Boiani Tombari, Massimo Bonifazi,
Claudia Cardinali, Antonio Glauco Casanova, Daniele Diotallevi, Marco Ferri,
Samuele Giombi, Valeria Purcaro, Michele Tagliabracci, Maria Pia Vecchione,
Gianni Volpe

Redazione: Danilo Carbonari, Lucia Baldelli, Valeria Patregnani

Sede: Biblioteca Federiciana, via Castracane 1 - 61032 Fano (PU) Tel. 0721.887474
federiciana@comune.fano.pu.it
www.sistemabibliotecariofano.it

Indice

Introduzione 7

Angela Frattolillo 11
Cesare Rossi: un attore fra tradizione e modernità

Sandra Pietrini 31
Un *Amleto* di più: la compagnia di Cesare Rossi
affronta Shakespeare

Stefania Stefanelli 97
L'*Amleto* di Maggi tra persistenze e innovazione

Riproduzione anastatica di *Amleto:* 107
Tragedia in 6 Atti di Guglielmo Shakspeare
ridotta per le Scene Italiane da A. Maggi

Trascrizione a cura di Sandra Pietrini 155
Amleto: Tragedia in 6 Atti di Guglielmo Shakspeare
ridotta per le Scene Italiane da A. Maggi

Progetto per una Scuola di declamazione da istituirsi in Torino 241
trascrizione

INTRODUZIONE

Il fondo Cesare Rossi della Biblioteca Comunale Federiciana di Fano è un archivio di enorme importanza per gli studi teatrali, sia per consistenza che per la qualità dei documenti conservati. Aprendo i numerosi faldoni dell'archivio si è immediatamente assaliti da un senso di meraviglia, quasi di sgomento, di fronte alla mole di lavoro che sarebbe necessaria a una trascrizione delle migliaia e migliaia di carte manoscritte, che vanno dai copioni ai contratti d'ingaggio, dai registri dei conti alle lettere private. Esiste per fortuna una ricognizione dettagliata del contenuto dei 69 faldoni, pubblicata nell'*Inventario dei manoscritti della Biblioteca Comunale Federiciana di Fano,* II, a cura di Adolfo Mabellini, Firenze, Olschki, 1932, pp. 161-178. Ma il lavoro ancora da fare sarebbe enorme. Questo volume intende contribuire alla ricostruzione della figura di Cesare Rossi e del teatro del suo tempo mediante un piccolo tassello, che ha anche l'intento di rilanciare l'interesse per questa importante figura del panorama teatrale italiano della seconda metà dell'Ottocento, troppo spesso considerato solo in rapporto alla divina Eleonora Duse, che egli contribuì a far conoscere al grande pubblico. Anche la relazione umana e professionale fra i due, già oggetto di alcuni studi, potrebbe essere ulteriormente approfondita; ma è soprattutto l'attività artistica di Cesare Rossi a meritare ulteriori indagini ed esplorazioni. La pubblicazione del copione inedito dell'*Amleto* adattato da Andrea Maggi per la compagnia di Rossi vuole illuminare il suo teatro da una particolare angolazione, offrendo al contempo una panoramica sulla fortuna della più famosa tragedia shakespeariana in Italia.

Devo precisare che questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il supporto del direttore della Biblioteca, dott. Danilo Carbonari, che ringrazio per la fiducia riposta nel mio lavoro, per la disponibilità nel mettermi a disposizione il materiale e per il fatto di aver reso possibile la sua pubblicazione, ospitando il frutto di questa ricerca nella rivista "Nuovi Studi Fanesi". Un ringraziamento sincero va anche alla dottoressa Lucia Baldelli, che da anni lavora con tenace dedizione presso la Biblioteca e il cui aiuto mi è stato prezioso nel reperire i materiali da studiare. Ricordo con piacere la disponibilità di tutto il

personale e i momenti condivisi di entusiasmo allorché riuscivo a decifrare una parola in una lettera o nel copione dell'*Amleto* che stavo trascrivendo. Come spesso accade, il progetto iniziale è stato ampliato nel corso delle ricerche e si è arricchito di un confronto con il copione della tragedia utilizzato da Tommaso Salvini vent'anni prima, conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Ho potuto consultare questo manoscritto grazie al dott. Gian Domenico Ricaldone, che ringrazio per avermi messo a disposizione il materiale. Gli archivi sussistono in primo luogo grazie ai finanziamenti pubblici – sempre più scarsi in questo paese affetto da una ben nota miopia nei confronti di tutto ciò che non risulta immediatamente redditizio – ma vivono anche grazie all'impegno e alle qualità umane di chi li custodisce e di chi li studia.
Desidero infine menzionare le due studiose Angela Frattolillo e Stefania Stefanelli, che hanno arricchito il volume con i loro contributi, affrontando l'argomento da punti di vista diversi e complementari: la biografia di Cesare Rossi la professoressa Frattolillo, fanese non di origine ma di lunga acquisizione, che ha già dedicato altri studi al tema; gli aspetti più specificamente legati all'uso della lingua e dello stile Stefania Stefanelli, linguista della Normale di Pisa e collaboratrice dell'Accademia della Crusca, nonché autrice di numerosi e importanti studi sulla lingua nel teatro italiano. Sapere di lavorare a un progetto comune è stato per me uno stimolo, e anche di questo le ringrazio. E mi auguro che sia solo la prima tappa di un percorso volto a valorizzare questo prezioso archivio ospitato dalla città di Fano.

s. p.

Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 69, "La Rassegna Italiana. Giornale del Metauro", Domenica 17 maggio 1885.

Cesare Rossi: un attore fra tradizione e modernità

Angela Frattolillo

Fano vanta di aver dato i natali a tre grandi attori dell'Ottocento e del Novecento: Cesare Rossi, Claudio Leigheb e Ruggero Ruggeri. In realtà Claudio Leigheb vi era stato solo registrato alla nascita: il 20 agosto 1848, da genitori guitti, di origini viennesi in tournée con la Compagnia teatrale. Ruggero Ruggeri vi nacque il 14 novembre 1871, essendo il padre, l'avvocato Augusto, preside del Liceo Nolfi. Ma contrasti furiosi con i docenti e le autorità indussero il padre, dopo un anno, ad abbandonare le Marche per ritornare alla sua nativa Emilia.

Solo Cesare Rossi quindi può vantare una vera e propria origine fanese, appartenendo ad una antica famiglia della piccola nobiltà, modesta come attesta il palazzo di proprietà prospiciente la piazza. Nasce il 19 novembre 1829, decimo figlio di Nicola e Caterina Lombardi, destinato, come ogni rampollo dell'aristocrazia, alla carriera forense per ricoprire incarichi negli uffici pontifici. A Fano il prestigioso Collegio dei Gesuiti costituiva il naturale vivaio delle giovani promesse. Cesare però esprime interesse e attitudini alle recite teatrali, passione attivata dal padre per i "divertimenti" del Carnevale, gloriosa tradizione fanese risalente al Medioevo. Alessandro Marfori attesta che, ancora ragazzo, costituì una filodrammatica che recitò con successo anche nelle località limitrofe. Furono però gli eventi storici ad indirizzare diversamente il suo destino.

Il fremito di rivolta e speranza del Risorgimento infiammò il suo ardore giovanile, che lo fece arruolare insieme ai fratelli maggiori, Vincenzo, Giovanni e Alessandro, nella Compagnia Montevecchio alla volta di Vicenza. L'ingloriosa conclusione della prima guerra risorgimentale vide i giovani Rossi rientrare a casa per ripartire poco dopo, al richiamo di Mazzini e Garibaldi, inquadrati nella Legione Masi diretti a Roma. Le battaglie sul Gianicolo costarono la vita al fratello Giovanni e non salvarono la Repubblica Romana. Il ritorno a Fano significò delusione, segregazione, emarginazione nella terra ritornata dominio pontificio. Cesare approfittò di una compagnia teatrale di passaggio per appagare il suo amore per il teatro insieme

al bisogno di una via di fuga, come attestato dal figlio: «Con un vecchio soprabito color Nanchino regalatogli dal fratello Sergio, una giacca marrone del babbo e qualche fazzoletto della mamma (uno di questi fu sempre portato nell'ultimo Atto della *Gerla di papà Martin*) mio padre scappò ancora di casa e cominciò la sua peregrinazione artistica per l'Italia»[1].

Il tranquillo inizio

Gli inizi non furono però agevoli, ma aspri e stentati. Il carteggio conservato presso la Biblioteca Federiciana di Fano indirizzato al padre[2] e ai fratelli[3] documenta umiliazioni cocenti, fame, pignoramenti, ostilità. Mentre sollecita sovvenzioni pecuniarie e racconta travagli, pericoli ed insuccessi, sorprendentemente però ribadisce la determinazione nel voler recitare. Le difficoltà nascevano dal fatto che Cesare Rossi non era "figlio d'arte", ignorava perciò tutto dell'ambiente comico allora dominato dalle Famiglie Dondini, Paladini, Salvini, Ristori, Bellotti. Ne ignorava il linguaggio, le norme, le logiche, i ritmi, i rapporti con gli altri attori ed il pubblico, la tecnica ed i ruoli recitativi; il nomadismo e la precarietà economica. Dovette imparare tutto, collezionando dolorosamente privazioni, delusioni, sconfitte. La sua carriera fu però scandita da incontri determinanti che segnano un rimbalzo ed una svolta nella sua vita artistica.
Un momento di svolta avvenne a Pisa nel 1852 quando, scritturato nella Compagnia Fabbri-Benvenuti visse una situazione drammatica: sfrattato, assillato dai creditori che gli avevano sequestrato anche il vestiario scenico, incontrò Tommaso Gherardi Del Testa, autore teatrale, che lo incoraggiò a recitare il suo testo *Il sistema di Giorgio*, in cui conseguì un discreto successo. Ma fu una meteora e Cesare continuò a vagare di compagnia in compagnia: Paladini, Calamai, Tassoni, senza trovare un ruolo idoneo, tanto meno successo. Nel 1854 sposò in Corsica Carolina De Medici, giovane Amorosa nella Compagnia Coltellini, che morì poco dopo aver dato alla luce il figlio Alessandro. Desolato e sfiduciato, Rossi cercò di sbarcare il lunario declamando versi nelle Accademie o recitando in case private, ma, angustiato anche dalla responsabilità del neonato, si ammalò e ritornò a Fano. Anche questa volta la città lo accolse con diffidenza e sospetto; non ritrovò neanche gli amici, tutti esiliati o incarcerati. La fuga a Torino rimaneva l'unica salvezza.

Qui si verificò il secondo degli incontri decisivi: la Compagnia Asti lo scritturò il 4 febbraio 1856 «a interpretare nelle rappresentazioni prive del ruolo di brillante, altro personaggio primario che gli sia competente»[4]. Il ruolo comico di "brillante"[5] assegnatogli gli fa conseguire buoni successi, tanto da suscitare l'invidia del collega Parisini che fece sottolineare dalla stampa locale di Pisa «i suoi difetti di recitazione». Cesare intelligentemente affidò la veridicità del giudizio al pubblico, scatenando una polemica che risultò vantaggiosa per lui. Il matrimonio, poi, con Giuseppina Rocchi, figlia d'arte e nipote di Antonietta Rocchi, valente prima attrice della Compagnia Reale Sarda, sancì la sua tranquillità sentimentale. Per il Carnevale, alla Compagnia si aggregò il grande attore livornese Ernesto Rossi per alcune recite straordinarie al Teatro Re di Milano[6].
Cesare Rossi recitava nella farsa *Le disgrazie di un bel giovane*, ma la sua interpretazione acrobatica ed urlata fu violentemente contestata dal pubblico con: «una fischiata così unanime e clamorosa da far credere che si fosse tramutato in un cantiere di locomotive»[7]. Al disperato Cesare, deciso a lasciare la scena, Ernesto fece una lucida critica, inducendolo a riconsiderare il ruolo che si era scelto, non idoneo alla sua figura poco armoniosa ed elegante, contrassegnata da un naso sproporzionato, e a rivedere lo stile recitativo sbracato. È lo stesso Ernesto a riferire il colloquio[8], a consegnargli la farsa *A Tamburo battente* e a raccomandargli sobrietà nei gesti, rispetto assoluto del testo. Cesare seguì i suoi consigli e fu il trionfo, come ricorda il figlio: «Mio padre andò in teatro sicuro di non uscire vivo dalle mani del pubblico… ma mio padre quella sera recitava a modo suo e appariva un attore diverso. Fatto è che dopo la prima scena cominciarono gli applausi, gli applausi continuarono, e calata la tela mio padre si trovò fra le braccia di Ernesto Rossi che era felice quanto lui»[9].
Sotto la guida di Ernesto, Cesare riuscì a crescere artisticamente: «Cesare Rossi disimpegnò benissimo tutte le parti che io gli assegnavo, ma io lo preferii sempre più sul serio che nel ridicolo! Perché nel comico ebbe la disgrazia di imitare Gattinelli; e le copie sono sempre peggiori degli originali; nel serio… lo guidai io e non volli che mi imitasse, ma che mi studiasse… Cesare Rossi perché era studioso, zelante e infaticabile, si è formata una posizione che non a tutti nell'arte è dato conseguire»[10]. Perciò lo scritturò nella sua compagnia drammatica diretta da Gaetano Gattinelli il 4 giugno 1857 per l'anno comico che iniziava il primo giorno di quaresima fino all'ultimo del Carnevale 1860 «in qualità di "generico" cioè "padri tiranni e secon-

di caratteristi a piacere del Capo comico»[11].
Il rapporto conflittuale con Gattinelli esplose a Trieste, nel Carnevale 1858, in occasione del mancato accordo sulla distribuzione delle parti. Cesare voleva con la moglie, seduta stante, abbandonare la compagnia. Ernesto cercò di mediare, ma evidentemente il clima non migliorò, per cui quando Luigi Bellotti Bon gli richiese un sostituto dell'attore Gaetano Vestri ammalato, gli assegnò Cesare Rossi. Fu la svolta decisiva della sua vita, il colpo d'ala che lo trascinò in un'avventura affascinante, vertiginosa di idee e progetti; il bacio della dea Fortuna venerata nella sua città nativa.

La crescita artistica

Luigi Bellotti Bon era figlio adottivo del noto attore e capocomico Augusto Bon, cugino della più grande attrice della prima metà dell'Ottocento: Adelaide Ristori. Luigi Bellotti Bon costituiva nel panorama teatrale italiano una novità assoluta per l'intraprendenza, l'audacia e l'intelligenza della gestione teatrale. La sua Compagnia "Modello" si qualificava già nella denominazione, non rimandando a nuclei familiari. Gli attori venivano scelti per valore e capacità di affiatamento; le opere rappresentate erano di autori italiani che venivano sollecitati all'uopo (come Giuseppe Costetti, Paolo Ferrari, Giuseppe Giacosa, Achille Torelli). Facevano parte della Compagnia elementi di prim'ordine come Giacinta Penzana, Amalia Fumagalli, Ermete Zacconi, Enrico Belli Blanes, che costituirono per Cesare un laboratorio prezioso per l'opportunità di «osservare gli altri artisti, l'ambiente, il trovarsi tra buoni attori, di buon metodo e di storia vera»[12].
Cesare Rossi arricchì il suo repertorio, rinnovò la recitazione acquisendo una vasta gamma di stili, imparò a calibrare il proprio apporto emotivo alla rappresentazione. Divenne un valente interprete, conseguendo notorietà e successo. Fu un eccellente duca Filippo di Herrera ne *I mariti* di Achille Torelli[13], vincitore dell'annuale concorso governativo, un impareggiabile Luigi XI[14], un trepidante papà Martin combattuto fra il dovere e l'affetto per il figlio[15].
Cesare Rossi amava Goldoni e coglieva mirabilmente l'anima dei suoi personaggi nei dettagli della variegata casistica umana: Filiberto nel *Curioso accidente*; Geronte nel *Burbero benefico*; Gaspero in *Moglie e buoi dei paesi tuoi*; don Marzio nella *Bottega del caffè* e l'Abate

Costantino nella *Vedova scaltra*[16]. Contribuì a definire il ruolo stupendo e mutabile del caratterista in tutte le sfumature: drammatiche, sentimentali, comiche, ironiche, burlesche, toccando il vertice insuperabile in *Rabagas* di Victorien Sardou[17].
Insomma, si rivelò attore di tradizione, di grande mestiere, capace di esprimere emozioni in un repertorio abbastanza ampio. La sua recitazione attenta alla bellezza del gesto, alla precisione della dizione era accurata, elegante, spontanea. Anche la sua tendenza a sillabare le parole e a divaricare le braccia a scatti, non pregiudica la raffinata naturalezza del suo stile[18].
Il critico Edoardo Boutet, riconoscendogli una insolita abilità nell'immedesimarsi in personaggi differenti, rileva però che: «alle anime diverse egli dà lo stesso volto, la stessa intonazione, persino lo stesso gesto»[19].
Anche Fano gli riconobbe la meritata fama: la Società Filodrammatica ribattezza "Teatro Cesare Rossi", nel 1870, la sua Sala nell'ex Refettorio del settecentesco Convento di S. Francesco, collocando nell'atrio anche il busto marmoreo dell'attore, opera dello scultore Leopoldo Costoli. Ormai sicuro di sé, Cesare il 14 gennaio 1870 firmò il contratto con Fanny Sadowskij, allieva del celeberrimo attore Gustavo Modena, che a 45 anni aveva lasciato le scene per diventare capocomica. Cesare fu scritturato per gli anni comici 1871-72 e 1873-74, in qualità di «promiscuo, caratterista e Primo attore a scelta» con «la direzione della Compagnia per tutto ciò che riguarda concerti, distribuzione delle parti, insegnamento agli artisti»[20]. Questo contratto costituì una novità nella sua carriera di attore, non solo perché gli riconosceva libertà di scelta dei ruoli principali, ma perché gli affidava la direzione e la regia della compagnia. Incarico che si rivelerà tirocinio prezioso per l'innovazione teatrale di cui Cesare Rossi sarà protagonista.
Intanto Luigi Bellotti Bon, con cui Cesare manteneva legami di stima e amicizia, infervorato dal successo artistico e finanziario, attuò un'altra avventura. Sciolse nel 1873 la sua meravigliosa Compagnia Modello in tre raggruppamenti, mantenendo la proprietà e la direzione del primo gruppo, affidando la direzione del secondo a Giuseppe Peracchi e quella del terzo a Cesare Rossi. In questa veste Cesare partecipò anche alla contemporanea messa in scena stabilita da Bellotti Bon per la sera del 18 gennaio 1875, nelle tre città sedi delle sue compagnie: Torino, Firenze, Roma, del falso goldoniano trovato da un tal Barti *L'egoista per progetto*.

I Faldoni 1-4 della Biblioteca Federiciana testimoniano, con le numerose lettere datate 1874-79, la prima fase della vita travagliata di Cesare Rossi come attore e capocomico nei suoi molteplici compiti, funzioni, ruoli e attività. A cominciare dai testi da rappresentare spediti alle Prefetture delle città destinatarie delle tournée teatrali, per ottenere l'autorizzazione ad andare in scena[21], beninteso dopo aver pagato all'autore il diritto di rappresentazione . Si susseguono lettere, alterate anche nella grafia nervosa e poco curata, con gli impresari, con le agenzie teatrali e con truffatori di vario genere per esigere somme non corrisposte, per ritardi di pagamenti, per richieste pecuniarie avanzate da attori, autori, scenografi. Ed ancora domande, ossequiose e reverenti a marchesi, conti e Ill/mi signori sindaci per disporre del teatro nella tournée estiva della compagnia. Mi sono chiesta, considerando la mole dei suoi impegni, quando Cesare Rossi trovasse il tempo di scrivere, dal momento che quotidianamente vergava più missive a diversi destinatari e immancabilmente a Luigi Bellotti Bon. È lui il destinatario della gran parte dell'epistolario, sia per metterlo al corrente dell'attività e delle riuscite teatrali, dei problemi di gestione della compagnia, che per sollecitare interventi, approvazioni, per suggerire soluzioni o anche per manifestare dissenso rispetto alle sue decisioni. Si coglie dalla ripetitività di frasi come queste: «Se fossi stato per conto mio avrei messo in scena quattro o cinque drammi a gran sensazione mandando al diavolo tutte le novità…»[23]; «Dipende dall'intelligenza di chi sta alla testa di una Compagnia adottare il repertorio a seconda del pubblico che può chiamare in teatro… certo se potessi fare a modo mio farei di più»[24] e una certa insofferenza e malessere di fronte alle direttive del Bellotti Bon, insieme alle preoccupazioni di essere anticipato nelle rappresentazioni teatrali dalle Compagnie Modello nn. 1 e 2 prima dell'arrivo del suo troncone n. 3 nella stessa piazza[25]. Il che lo avrebbe destinato all'insuccesso, un pericolo reale misurato anche sulla competitività dalle agguerrite compagnie coeve, che potevano vantare attori del calibro di Giovanni Emanuel, Ermete Zacconi, Giacinta Pezzana[26], di contro alla sua compagnia, in cui Antonietta Campi «ha piantato il chiodo ed è applauditissima nell'Amore senza stima e in Fernanda»[27], mentre Gaspare Lavaggi «è indecente tutte le sere in scena ». Il Lavaggi, inoltre, fomenta rivolte e disordini, aizza i coniugi Leigheb inducendo Claudio a chiedere l'aumento e il posto di secondo brillante.[28]

Cesare Rossi non ama Lavaggi, invano sollecita Luigi Bellotti Bon:

«mettere in libertà quel matto»[29]. Richiesta non accolta dall'antico maestro, per cui, amareggiato, Cesare scrive: «con lui avremo l'inferno in casa», ma ribadisce che «con lui non farà che l'Amoroso, mai sarà I Attore »[30]. La bufera si ha quando la Campi verrà scritturata da Giovanni Emanuel. Il pagamento della penale prevista dal Contratto con la Compagnia Bellotti Bon, di £. 10.000, viene usato da Cesare come spauracchio. Prima sollecita Luigi ad essere intransigente[31] e poi, confutando le accuse dell'attrice, le propone di terminare l'anno comico impegnandosi a diminuire di mille lire il totale stabilito della penale[32].
Intanto suggerisce al Bellotti Bon «di stare alle vedette di ciò che fa la Elvira Pasquali»[33] o anche di fare una bella proposta alla Pezzana[34]. Vista poi la paga altissima richiesta dalla Pasquali, Cesare indirizza Luigi sulla Giuseppina Boccomini, «molto appassionata per l'arte, è giovane, e se oggi non è una grande attrice, la potrà essere»[35].
Luigi Bellotti Bon invece scrittura Elvira Pasquali, che non soddisferà mai il capocomico Cesare Rossi perché «non studia assolutamente e pensa a tutt'altro che all'arte. Il suo vestiario è quello di otto anni fa, è un pessimo acquisto»[36]. Giudizio ripetuto qualche tempo dopo: «non studia, non ha memoria, non ha voce». Con l'aggravante: «è diventata brutta perché in stato interessante che cerca di nascondere stringendosi più che può»[37]. Mi sono figurata la giovane vergognosa della sua maternità, con il pancione fasciato stretto per celarlo il più possibile e non ho potuto non riflettere sugli oltraggi subiti dalla femminilità di ogni tempo. Lo stesso disgusto per il volume corporeo amplificato dalla maternità, Cesare Rossi lo esprime per Teresina Leigheb, «impresentabile sulla scena»[38]. Comunque la Pasquali fu sostituita da Isolina Piamonti, «poca cosa che non può reggere a nessun confronto»[39].
Alla compagnia non mancavano solo le prime donne, ma anche un buon generico e un primo amoroso: «Boldrini potrebbe essere I Amoroso ma Maggi viene prima di lui»[40]. Cesare si rivolge perciò a Gaetano Gattinelli, il vecchio avversario, presidente dal 1870 della Società dei Fidenti a Firenze, «per avere un Amoroso da scritturare per l'anno prossimo», ricordando che scritturò Giulio Rasi di cui in due anni fece un buon attore[41] e a Catania preannuncia trionfante a Concetto Gallo che nella tournée estiva dell'anno prossimo avrà «una Compagnia molto migliorata da quella di quest'anno. Invece che Lavaggi avrà Maggi e la Compagnia ci guadagna molto»[42].
La lettera del 10 gennaio 1875 indirizzata ad Andrea Maggi, Firenze,

annuncia la spedizione di 25 parti: «Spero che il 10 febbraio verrai a Livorno dove saremo alle prove giovedì mattina» e conclude augurandogli una stagione teatrale «brillante come quella che facciamo noi a Roma…». Si rammarica con Bellotti Bon perché l'Amministratore Zammarini non ha incluso nel prontuario Andrea Maggi, «per me il più interessante»[43]. Maggi rivela «molti difetti», ma Cesare scrive che li correggerà perché «ha buona volontà e finirà col piacere»[44]. Un mese dopo, deluso, Rossi afferma: «La Compagnia non è di qualità primaria, fatta eccezione di Leigheb che per me è un buon Brillante, il resto è al di sotto della mediocrità… Il Maggi avrebbe tutti i mezzi per riuscire e buona volontà, ma ancora siamo lontani, ma molto lontani, e sarà sempre un attore convenzionale»[45].
Qualche giorno dopo, Cesare vuole l'autorizzazione da Bellotti Bon per dargli le somme che Maggi richiede continuamente. Cioè, oltre alle «500 lire di sovvenzione, altre 300 a Livorno, vorrebbe altre £. 4.200 per il giorno 28. Io gli ho fatto capire che è impossibile che in ogni piazza gli si debba dare una somma così…»[46]. Alla fine, Cesare Rossi non può che riconoscere, sconfortato: «Non mi sono trovato così imbrogliato come quest'anno, è una disperazione. Maggi non vuol correggersi dei suoi difetti ed ha molto preteso. Ha un metodo di recitare che non si corregge, è impossibile che piaccia. È sempre nelle nuvole ed è continuo recitare a flautini e per quanto gli si dica non vuole smettere»[47]. Mi sono chiesta cosa intendesse per «recitare a flautini»: con tono mormorato e suono indistinto ma cantilenante?
Andrea Maggi continua a deluderlo: «Non è piaciuto affatto nello *zio Paolo* ed ha suscitato addirittura segni di disapprovazione»[48]. I pochi applausi avuti, poi nei primi due atti de *I figli di Abramo* in realtà sono stati: «provocati da taluno che non voleva che si applaudisse»[49].
Pur riconoscendo che è un «giovane studioso e buonissimo» Cesare Rossi individua in lui un orgoglio smodato e difetti che aumentano di giorno in giorno. Osserva sgomento le sue esibizioni in scena in cui «urli e majoranate sono all'ordine del giorno e quello che è bello, senza alcun effetto». Deve ammettere, alla fine, di essersi sbagliato sul suo conto ed è sicuro che: « mai potrà fare carriera»[50]. Ma Luigi Bellotti Bon evidentemente non condivideva i suoi giudizi se, alla prova de *La Solita storia* di Giuseppe Costetti, Andrea Maggi si rifiuta di fare la parte assegnatagli da Cesare Rossi del Conte Alberto, proclamando che essendo stato scritturato come primo attore pretende di fare tutte le prime parti, quindi anche quelle del Rossi.
Cesare è furente e sottolinea la condizione posta dall'autore: prima

parte (Duca Amerigo) recitata solo da lui; ricorda inoltre a Bellotti Bon la scrittura col Maggi: «recitare tutte le parti di Amoroso e Primo Attore giovane che dal Direttore gli saranno assegnate». Ribadisce quindi: «non mi sembra di essere diventato tanto cane, per dover cedere le parti a questi ragazzi che [hanno] ancora il latte alla bocca in fatto d'arte» ed ammonisce Luigi che se vuole che «Cesare seguiti a fare questi Primi Attori che ancora mi stanno e che gli Autori gradiscono che faccia ancora io… metta un freno a questo ragazzo perchè mi pare che siasi, da qualche giorno, messo sopra una falsa strada», dal momento che venendo nella sua Compagnia «avrebbe migliorato la sua posizione ma non al punto di divenire Primo Attore assoluto». Pur assecondando Luigi, a malincuore, nella valutazione di Andrea Maggi come "grande attore", Cesare Rossi sottolinea che mai potrebbe accettarlo come suo primo attore assoluto: «perché io non voglio assolutamente né come Direttore né come Attore stare alle mercede di Maggi e Compagnia bella»[51]. Insomma, un gran malanimo ed una grande tribolazione.
Ma Cesare Rossi è prima di tutto attore; perciò il fulcro del suo epistolario è costituito dal successo delle opere, dalle riuscite delle «beneficiate ad uso comico». È un attore educato al repertorio-canzoniere, continue transizioni dall'uno all'altro personaggio e dall'una all'altra interpretazione di uno stesso personaggio[52].
Alla fine dell'Ottocento si verifica una cesura fra le generazioni teatrali, fra la triade di Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi e quella femminile di Adelaide Tessero, Virginia Marini, Giacinta Pezzana, che immettono variazioni nel modello interpretativo dei predecessori. Il cambiamento di mentalità, le tendenze avanzate del teatro europeo, la crescita della Società Italiana degli Autori imponevano la necessità di drammi nuovi, più rispondenti alle tematiche sociali e politiche e alla mutata sensibilità del pubblico. Vengono perciò sollecitati gli autori italiani a produrre, a scrivere. Essi divengono collaboratori della compagnia, nonché privilegiati creatori di testi da interpretare. Il capocomico che, fra l'altro, deve gestire il fatto spettacolare, deve perciò avere anche una competenza letteraria tale da permettergli di giudicare drammi non ancora pubblicati, non ancora valutati dalla critica, comprendendone l'adattabilità ai caratteri della sua turbolenta comunità attorica e la rispondenza commerciale alla "ditta teatrale".
Cesare Rossi, perciò, intesse, come capocomico, una fitta corrispondenza con gli autori sia per il diritto alla rappresentazione del testo[53]

che per gli acquisti dei nuovi manoscritti[54]. Ma non può decidere autonomamente; deve sempre ottenere l'autorizzazione di Bellotti Bon, perciò spesso deve, a malincuore, rispondere che non può fare nessuna offerta per il manoscritto[55] o contestare al Bellotti l'insufficiente quota attribuita a Pietro Cossa per l'ottimo lavoro *Giuliano l'Apostata*, pagato solo £.1.500, «a fronte degli altri una miseria!»[56]. Fra gli autori predilige Gherardi del Testa, Achille Torelli, Leopoldo Marenco, Giuseppe Giacosa, Pietro Cossa, Giuseppe Costetti. È felice di annunciare loro il successo delle opere[57], o, più sommessamente, il loro fiasco[58]. È attento nella lettura dei nuovi manoscritti e deciso nella valutazione.
L'8 dicembre 1874 scrive a Bellotti Bon: «Ti spedisco un dramma di Emilio Praga. A me piace poco» e il 5 gennaio 1875: «Sto leggendo la commedia di Montignani, ma mio Dio è una cosa troppo noiosa…». Si preoccupa della rispondenza dei copioni al testo, perciò il 10 luglio 1874 richiede il *Deserto* di Marenco perché: «il copione è pieno di spropositi e copiato con pessima calligrafia».
Cesare Rossi matura così una completa esperienza con Bellotti Bon che, facendogli acquisire una maggiore coscienza di sé, alimenta una sempre maggiore divergenza e insofferenza alle direttive di Luigi. Il sospetto crescente, poi, che la Compagnia Modello n. 3 fosse valutata di minore importanza, destinata com'era alle piazze secondarie, determinò Cesare Rossi a risolvere nel 1875 il Contratto. Luigi Bellotti Bon, in seguito, gravato dagli insuccessi teatrali dovuti anche alle rivalità degli attori e dai debiti fiscali per le nuove tasse emesse sui Teatri nel 1875, si suicidò nel teatro Manzoni di Milano il 31 gennaio 1880[59].

L'innovativa Compagnia "Città di Torino"

Cesare Rossi riesce a realizzare a Torino il suo progetto di Compagnia elaborato sulle molte esperienze fatte, soprattutto, alla luce delle spregiudicate innovazioni attuate dal geniale Luigi Bellotti Bon. Ne fu complice la Municipalità di Torino, non nuova a queste imprese, visto che il Regno di Sardegna aveva raccolto nel 1821 l'eredità della Compagnia Reale Italiana, con sede alla Scala di Milano fondata nel 1806 da Eugenio Beauharnais. Era stata denominata Compagnia Reale Sarda, protagonista prestigiosa della storia teatrale con attori del calibro di Adelaide Ristori, Cesare Dondini, Luigi Bellotti Bon. Il

decreto di soppressione della sovvenzione regia promulgato da Cavour nel 1855 ne sanzionò la fine[60].
Cesare Rossi convinse la Municipalità a ricostituire un Teatro nell'Italia unificata facendo deliberare il 5 ottobre 1876: «l'uso e godimento gratuito del Teatro Carignano per 6 mesi all'anno, e per 3 anni a partire dal I° giorno di quaresima 1877 al I° giorno di quaresima del 1880 con il solo obbligo di repertori e messa in scena di prim'ordine»[61].
Fu un evento eccezionale per l'Italia, che realizzava un teatro sovvenzionato da un'istituzione pubblica, anche se per soli sei mesi all'anno, e rivoluzionario per la tradizione della Compagnia, liberata dal peso dei continui spostamenti, dall'affitto del teatro con gli oneri fiscali connessi, dalle spese di viaggio e di alloggio, dalla ricerca spasmodica delle piazze ove recitare.
Il capocomico Cesare Rossi si concentrò sulla composizione della Compagnia, con attori scelti per il loro temperamento e per valorizzarne le naturali qualità e attitudini. Fondamentale era poi l'armonica fusione delle loro personalità, tutte tese all'espressione collettiva dell'opera d'arte. L'azione capocomicale di Cesare Rossi fu quindi spregiudicata e decisamente innovativa nel raccogliere, accanto ai prestigiosi Flavio Andò, Luigi Tebaldo Checchi, Claudio Leigheb ed alla famosa Giacinta Pezzana, un insieme di giovani che costituivano una scoperta sia per il pubblico che per la critica. La scelta dei giovani, vantaggiosa dal punto di vista economico, era però rischiosa. non annoverando nomi noti al pubblico.
Cesare azzardò nell'assegnare, quando Giacinta Pezzana lo abbandonò, le prime parti a tre giovani attrici, senza una prima donna. Ciò stimolò la loro crescita mediante la competizione, ma celava il pericolo di creare un focolaio di liti e di risentimenti, non avendo più l'ordine derivato dalle gerarchie teatrali consuete. L'esperimento fu seguito attentamente non solo dagli altri attori e capocomici, ma anche dal settimanale "L'Arte Drammatica", fondato a Milano nel 1871 e diretto da Icilio Polese Santernecchi, fonte primaria per gli accadimenti e per la classifica delle formazioni teatrali italiane, valutate non solo per la fama dei primi attori, ma anche per l'armonia dell'ensemble, per la presenza di giovani e di seconde parti di buon livello.
Nel quadro comico del 21 febbraio 1880 la formazione di Rossi era considerata la prima delle compagnie italiane, ma quando la Pezzana se ne andò nel 1881 la compagnia venne retrocessa al quarto posto[62].
Ma fu Giacinta Pezzana a suggerire a Rossi il nome di una giovane

attrice che aveva mostrato del talento recitando con lei al Teatro dei Fiorentini di Napoli, il 26 luglio 1879, in *Thérèse Raquin*: Eleonora Duse. Fu il decisivo colpo di fortuna della vita di Cesare Rossi, questa volta nel ruolo di capocomico.
«Preg./ma Sig./ra Cecilia [non aveva capito neanche il nome!] Duse»[63], scrisse dunque alla Duse, citando le buone informazioni avute dalla Pezzana e dicendosi «lieto di darle preferenza per il posto di grande entità di II Donna e delle parti di I Attrice che non farà la Pezzana. Il tutto per la paga annua di £. 7.000 e due serate». Eleonora, benché innamorata del giornalista Martino Cafiero, non poteva non accettare la scrittura. Era il 23 dicembre 1879. "L'Arte Drammatica" del 3 gennaio 1880 giudicò l'avvenimento conveniente tanto per la compagnia quanto per la Duse.
Quando la Pezzana andò via, Cesare Rossi riscrisse il contratto con la Duse valido fino al 1885 per il ruolo di «Prima Attrice giovane» precisandone gli obblighi di «intervenire alle prove, seguire in tutte le piazze, recitare tutte le sere»[64] e riconfermando la vecchia misera paga. Ciò rivela un Cesare dubbioso sull'incognita Duse, attrice dal carattere apatico e incostante, che da poco aveva portato a termine una gravidanza illegittima. Egli affianca perciò alla Duse altre due giovani attrici promettenti: Teresina Leigheb, sostituita subito da Celeste Paladini, scritturata come seconda donna con diritto a qualche prima parte, e Claudia Lichi come amorosa. Cesare Rossi non modifica il repertorio, ma, nelle tournée che la compagnia organizza nei restanti mesi liberi del Carignano, si presenta con un ventaglio di parti adatte alle sue giovani: *Frou-Frou, Le nostre bimbe, Le leonesse povere, Libertas.* All'inizio del 1881 arrivò in Italia *La Principessa di Bagdad* di Alexandre Dumas. Giacinta Pezzana e Adelaide Tessero portarono in scena la pièce a Torino registrando un fiasco completo. La Duse impose al titubante e perplesso Rossi di recitarla a Venezia. Fu un successo clamoroso che sancì il suo passaggio da seconda donna a prima attrice.
Anche il rapporto fra il capocomico Cesare Rossi ed Eleonora Duse è stato oggetto di una mia attenta ricerca fatta nel voluminoso Fondo Manoscritto Cesare Rossi della Federiciana[65]. Si tratta di una storia ricca, articolata, conflittuale, già oggetto di una vasta bibliografia – convergente sul decisivo contributo dato da Cesare Rossi al talento artistico di Eleonora Duse – e che esula dal periodo storico qui preso in esame. Il sodalizio si concluse nel dicembre 1885 con lo scioglimento della compagnia Rossi-Duse e con il successivo, assoluto pro-

tagonismo di Eleonora anche come capocomica della compagnia drammatica Città di Roma. Cesare Rossi, dopo il bagliore dusiano, non riuscì più ad emergere. Ritenterà di tornare alla ribalta fondando altre compagnie, anche insieme ad attori famosissimi come Giovanni Emanuel, o con attori di cui aveva pronosticato che non avrebbero mai fatto carriera, come Andrea Maggi, divenuto poi un importante capocomico. La morte lo colse in un anonimo albergo a Bari, il 1 novembre 1898, alla vigilia di un nuovo anno comico che lo annoverava protagonista di *Un curioso accidente* dell'amato Goldoni.

[1] LUIGI RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia,* 2 voll., Firenze, Lumachi, 1905, I, p. 432.

[2] Fano, Biblioteca Comunale Federiciana (d'ora in avanti Fano, BCF), *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 27 a.

[3] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 28 b.

[4] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 24 a.

[5] Si ricorda che i principali ruoli degli attori erano: Primo Attore, Generico Primario, Generico, Brillante, Caratterista.

[6] L. RASI, *I comici italiani*, I, p. 435.

[7] ENRICO MONTAZIO, *L'arte e li artisti drammatici in Italia. Studi estetici e biografici*, I, *Cesare Rossi*, in "Il Corriere di Firenze", 11-17 febbraio 1866.

[8] ERNESTO ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, I, Firenze, Niccolai, 1887, pp. 106-107: «ma lei crede di avere la vocazione per fare il brillante? – Sicuro ! – Ella – ripresi io – può essere chiamato a fare di tutto, fuori che il brillante: ella non ha la figura, né l'eleganza adatta per disimpegnare quella parte: guardi là… le sue spalle strette... le sue braccia lunghe … guardi il suo naso: le pare umano, ragionevole, ammissibile per un giovanotto che vuole interessare la sua bella?.... – Lascerò le parti brillanti, farò il generico, il caratterista, il promiscuo e il tragico, ma non mi dica che sono sproporzionato. Non dica male del mio naso… farò tutto quello che vuole, ma mi faccia recitare!...».

[9] L. RASI, *I comici italiani*, I, p. 436.

[10] E. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, I, p. 107.

[11] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 24 a.

[12] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 5.

[13] Luigi Capuana definì perfetto il tipo aristocratico da lui rappresentato in "La Nazione", Firenze, 30 novembre 1867.

[14] CASIMIR DELAVIGNE, *Louis XI. Tragédie en cinq actes en vers*, Paris, [Nilsson ?], 1866. L'interpretazione del testo di Casimir-Jean Delavigne gli valse l'approvazione del critico André Antoine ne "L'Information", 28 avril 1924.

[15] EUGENE CORMON, EUGENE GRANGE', *La gerla di papà Martin*, Torino, 1867.

[16] *Il teatro Italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, 2 voll., a cura di SIRO FERRONE, Torino, Einaudi, 1979, II, pp. 428-433.

[17] LUCIANO ANSELMI, *Cesare Rossi da Rabagas a Goldoni*, in "Fano: supplemento al Notiziario di Informazione sui problemi cittadini", 4, Fano, Comune di Fano, 1967, pp. 17-21.

[18] VINCENZO ANDREI, *Studi su Cesare Rossi in rapporto colla scienza e coll'arte preceduti da una lettera [di] Isabella Rossi C.V. Gabardi Brocchi. Conferenza letta nella sala del R. Teatro nuovo di Pisa il dì 22 giugno 1876*, Pisa, Nistri, 1876.

[19] EDOARDO BOUTET, *L'arte di Cesare Rossi* in "Il Gazzettino. Periodico amministrativo settimanale di Fano". Supplemento artistico al n. 9, 17 marzo 1895.

[20] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 24 a.

[21] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettere n. 102* del 12 maggio 1874; *n. 104* del 18 maggio 1874; *n. 328* del 14 gennaio 1875.

[22] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettere n. 251* del 2 ottobre 1876; *n. 376* del 19 aprile 1875; *n. 401* del 13 luglio 1875.

[23] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 139* dell'11 luglio 1974 (dopo gli insuccessi teatrali a Genova).

[24] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 221* del 21 giugno 1875.

[25] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettere n. 122* del 16 giugno 1874; *n. 220* del 7 ottobre 1874.

[26] «Qui all'Arena (di Genova) la Compagnia Monti spara cannonate ogni giorno e per richiamare il pubblico e solleticare il gusto del popolo ha fatto fare un manifesto» dalla *Lettera n. 139* dell'11 luglio 1874 (Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1); «Livorno: La stagione è rovinata, lo sarà più quella di Venezia dopo la Marini, peggio a Trieste dopo la Tessero» dalla Lettera *n. 350* del 18 febbraio 1875 (Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1).

[27] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 135* dell'8 luglio 1874.

[28] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 170* del 23 agosto 1874.

[29] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 169* del 21 agosto 1874.

[30] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 177* del 1 settembre 1874.

[31] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 169* del 21 agosto 1874.

[32] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 178* del 2 settembre 1874.

[33] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 1, *Lettera n. 169* del 21 agosto 1871.

[34] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 1, *Lettera n. 171* del 26 agosto 1874.

[35] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 1, *Lettera n. 177*, del 1 settembre 1874.

[36] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 239* del 25 ottobre 1874.

[37] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 1, *Lettera n. 350* del 18 febbraio 1875.

[38] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 1, *Lettera n. 383* del 5 maggio 1875.

[39] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 382* del 4 maggio 1875.

[40] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 225* del 25 ottobre 1874.

[41] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 236* del 24 ottobre 1874.

[42] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 271* del 25 novembre 1874.

[43] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 1, *Lettera n. 325* dell'11 gennaio 1871.

[44] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 350* del 18 febbraio 1875.

[45] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 379* del 21 aprile 1875.

[46] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 381* del 28 aprile 1875.

[47] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 382* del 4 maggio 1875.

[48] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 383* del 6 maggio 1875.

[49] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 385* del 12 maggio 1875.

[50] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 396* del 18 giugno 1875.

[51] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 401* del 13 luglio 1875.

[52] MIRELLA SCHINO, *Il Teatro di Eleonora Duse, Roma,* Bulzoni, 2008, p. 83 e segg.

[53] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 2, *Lettera n. 228* del 18 settembre 1876 a Leopoldo Marenco, Milano; *n. 376* del 19 aprile 1875 a Giuseppe Costetti, Roma.

[54] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 2, *Lettera n. 230* del 27 settembre 1876 ad Alessandro Morelli, Venezia: 5 lavori per £. 2.250; Faldone 1, *Lettera n. 346* del 1 febbraio 1875 in cui chiede al Bellotti di poter pagare Costetti per *La scuola delle mogli*; Faldone 1, *Lettera n. 373* del 12 aprile 1875 in cui chiede di acquistare da Giuseppe Costetti il manoscritto *Nobili storie* per £. 150; n. 922 dell'8 ottobre 1878 a Paolo Giacometti, Noviligure, per due commedie a £. 300 al mese per due anni.

[55] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 222* del 14 ottobre 1874 a Giuseppe Giacosa, Torino.

[56] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 348* del 4 febbraio 1875.

[57] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 348*: «chiamate ad ogni atto di *Giuliano l'Apostata* perché è una gran lezione di storia fatta in splendida forma e pieno di pensieri sublimi»; *Lettera n. 380* del 21 aprile 1875 a Leopoldo Marenco, Milano per il successo di *Gelosie*.

[58] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettere n. 138* dell'11 luglio 1874 a Fulco; *n. 154* del 14 luglio 1874 a Giovanni Giordano; *n. 257* del 10 novembre 1874 a Giuseppe Giacosa; *n. 239* del 25 ottobre 1874 a Sindici; *n. 275* del 28 novembre 1874 a Paolo Ferrari.

[59] L. RASI, *I comici Italiani*, I, p. 237.

[60] GIUSEPPE COSTETTI, *La Compagnia Reale Sarda e il Teatro Italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Kantorowicz, 1893.

[61] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 24 b. Si ricorda che l'anno comico iniziava il primo giorno di Quaresima e terminava l'ultimo giorno di carnevale per ricominciare dal mercoledì delle Ceneri.

[62] M. SCHINO, *Il Teatro di Eleonora Duse,* p. 94 e segg.

[63] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 3, *Lettera n. 292,* dell'11 dicembre 1879.

[64] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 24 c.

[65] Ho in parte affrontato l'argomento nel precedente studio: ANGELA FRATTOLILLO, *Cesare Rossi: valente attore, eccellente direttore, importante capocomico di Eleonora Duse,* in "Nuovi Studi Fanesi", n. 26, anno 2012, Biblioteca Comunale Federiciana Fano, p. 51 e segg.

Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 71, n. 15.

Gazzettino dei Teatri

I FUNERALI DI CESARE ROSSI

Si telegrafa da Bari che i funerali dell'illustre artista commendatore Cesare Rossi sono riusciti splendidissimi.

Seguivano il feretro, il figlio avvocato Alessandro, il prefetto Anarratone, il regio commissario Celucci, tutti gli artisti della Compagnia stabile di Napoli, parecchie notabilità ed una gran folla.

Mandarono stupende corone il marchese di Squillace, la Pia Marchi-Maggi, la Della Guardia, Flavio Andò, Roberto Bracco, la Duse, la Massoneria ed altri.

Pronunziarono belle e commoventi parole De Tullio, l'attrice Maria Rosa Guidantoni, Ferrara e l'onorevole De Nicolò.

La salma venne poi diretta a Fano.

Molti sarebbero gli aneddoti a dimostrare la

Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 69, "Gazzetta di Torino", 3-4 novembre 1898.

Un Amleto *di più: la compagnia di Cesare Rossi affronta Shakespeare*

Sandra Pietrini

La Biblioteca Federiciana conserva oltre 600 copioni di testi, trascritti per essere rappresentati e spesso contenenti annotazioni degli attori che li hanno interpretati, e un numero ingente di 'parti cavate', sotto forma di fascicoletti piegati e legati con un nastro. Perché, fra tanti testi disponibili, pubblicare proprio l'*Amleto*? Al di là di una predilezione personale che mi ha indotto ad avvicinarmi all'iconografia e alle riscritture shakespeariane, le ragioni di questa scelta risiedono anche in una considerazione di metodo. Questo volume intende contribuire alla ricostruzione della figura di Cesare Rossi illuminando la sua attività artistica da un punto di vista particolare, poiché la messa in scena di un testo shakespeariano non esemplifica le tendenze del suo repertorio, ma si presenta come un'eccezione, nonché una sfida lanciata ai gusti del tempo, che prediligevano commedie brillanti e drammi di adulterio importati dalla Francia. Proprio in questa eccentricità rispetto al repertorio della compagnia di Rossi risiede, paradossalmente, una delle motivazioni della scelta, poiché la storia – in particolare la storia delle idee e della cultura, ancor più di quella evenemenziale – si comprende meglio delimitandone i confini, valutando le assenze. All'interno di un repertorio di oltre 600 testi conservati in copioni manoscritti, soltanto quattro riguardano opere di Shakespeare: oltre all'*Amleto* qui riprodotto troviamo due adattamenti del *Mercante di Venezia* (*Il mercante di Venezia* e *Shylock!*) e uno del *Re Lear.* Solo l'*Amleto*, però, risulta essere stato messo in scena, mentre gli altri testi sono stati evidentemente sacrificati alle esigenze commerciali. Documentano tuttavia ambizioni artistiche degne di rilievo e il chiaro intento di confrontarsi con i grandi attori che avevano fatto di Shakespeare uno dei loro cavalli di battaglia. D'altra parte, a fronte di un repertorio collaudato di commedie farsesche e drammi di sicuro successo, la scelta di Cesare Rossi di proporre, nel 1878, un adattamento dell'*Amleto* di Andrea Maggi al pubblico torinese è da considerarsi un atto di coraggio.

Come vedremo meglio più avanti, grazie ai grandi attori della metà del secolo il testo era ormai entrato a far parte del repertorio delle principali compagnie italiane. La compagnia di Cesare Rossi era però

apprezzata soprattutto per le sue commedie e drammi salottieri, ovvero per un repertorio borghese che includeva pochissime tragedie. E infatti le rappresentazioni dell'*Amleto* proposte da Rossi riscossero un successo piuttosto modesto e il testo fu ben presto tolto dal repertorio. Sarà però riproposto dieci anni dopo con l'entrata nella compagnia di Ermete Zacconi, le cui interpretazioni di Amleto susciteranno molto entusiasmo, ma anche alcune perplessità, da parte del pubblico e della critica. Ma prima di approfondire le vicende legate all'adattamento di Andrea Maggi e alla successiva ripresa dell'*Amleto* da parte di Zacconi, cercherò di fornire un quadro complessivo di riferimento sugli adattamenti e la ricezione della tragedia, partendo dal più ampio contesto europeo per poi restringere il campo alla scena italiana.

La fortuna di *Amleto* in Francia e in Germania

Se la fortuna del testo shakespeariano sulle scene italiane iniziò nell'Ottocento, anche per tracciare una storia delle sue rappresentazioni nel resto d'Europa non occorre risalire molto indietro nei tempi. Com'è noto, la riscoperta di Shakespeare è legata all'affermazione di una nuova sensibilità letteraria di ispirazione romantica, alternativa al predominio dei canoni neoclassici. La mancanza totale di rispetto delle tre unità pseudo-aristoteliche, la mescolanza di comico e di tragico, la compresenza di più registri linguistici, anche bassi e volgari, facevano di Shakespeare un autore quasi improponibile sulle scene del Settecento. Prima di delineare un quadro della fortuna scenica dell'*Amleto* in Italia, facciamo dunque una sintetica ricognizione di cosa accadde nei due paesi che per primi aprirono la strada alla sua penetrazione, Francia e Germania.
La cultura teatrale francese, permeata da ideali neoclassici, non poteva che opporre una forte resistenza alla ricezione di Shakespeare. Un'influenza determinante ebbe il giudizio di Voltaire, che durante la sua permanenza in Inghilterra dal 1726 al 1729 ebbe modo di conoscere il teatro inglese e nelle *Lettres Philosophiques* descrisse Shakespeare come «un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles»[1]. Voltaire ripropose il suo giudizio ambivalente su Shakespeare a più riprese, definendo per esempio delle «farces monstrueuses» le sue tragedie, che sono piene tuttavia

di belle scene[2]. Anche nelle osservazioni che accompagnano la sua tragedia *La Mort de César*, Voltaire depreca la volgare e barbara naturalezza dei suoi personaggi: «il y a beaucoup de naturel; ce naturel est souvent bas, grossier et barbare. Ce ne sont pas des Romains qui parlent; ce sont des campagnard des siècles passés qui conspirent dans un cabaret»[3]. E assimila i tratti sublimi disseminati nelle sue opere a diamanti nel fango («des traits sublimes y brillent de temps en temps comme des diamands répandus sur de la fange»[4]).
La prima traduzione in francese delle opere shakespeariane fu eseguita nel 1746 da Antoine La Place con mere finalità di divulgazione letteraria[5]. Oltre a eliminare o riassumere varie parti dell'*Amleto*, in particolare le scene comiche e le apparizioni sovrannaturali, La Place conferì al testo un'uniformità stilistica, appiattendo i vari registri espressivi shakespeariani verso l'alto, ovvero nobilitandoli come riteneva fosse consono a una tragedia. La Place si rivolgeva esclusivamente a un pubblico di lettori, poiché riteneva il testo inadatto alla rappresentazione[6]. L'impresa fu ritentata alcuni decenni dopo da Pierre Le Tourneur[7], che riprese la traduzione di La Place ma ripristinò alcune parti dell'originale, con un'operazione di rimodellamento che aveva l'intento di far risaltare il genio di Shakespeare rendendolo accettabile al gusto neoclassico dei contemporanei, nobilitando il linguaggio delle sue tragedie. Afferma infatti di aver proposto una traduzione fedele, ovvero una copia simile all'originale, depurata delle metafore ed espressioni che suonerebbero volgari o ridicole in francese, proprio per non tradire il senso profondo dei drammi shakespeariani[8].
Ancor prima della traduzione di Le Tourneur, intorno al 1765-66 un altro studioso, Jean-François Ducis aveva tuttavia intrapreso l'adattamento per la scena, e non più soltanto per la lettura, dell'*Amleto*: impresa audace e paradossale, poiché non conosceva l'inglese e dovette ricorrere alla traduzione di La Place[9]. *Hamlet, tragédie imitée de l'anglois* è di fatto una totale riscrittura del testo shakespeariano. Per adattare la tragedia ai gusti del pubblico, Ducis stravolse completamente il senso dell'originale, eliminando il contesto politico e concentrandosi sul versante patetico della pietà filiale. Oltre a conferire alla tragedia una connotazione edificante che il testo originale non aveva, Ducis pose al centro del dramma la relazione sentimentale fra Amleto e Ofelia, attribuendole un peso di gran lunga maggiore rispetto al testo originale. Eliminò anche l'apparizione del fantasma, soltanto raccontata, e i due becchini, ritenuti troppo volgari per una tragedia (del resto, erano stati eliminati anche dalla versione di David

Garrick). Per sottolineare un richiamo affettivo alla memoria del vecchio re Amleto, Ducis introdusse l'espediente di un'urna contenente le sue ceneri: consegnata ad Amleto, gli permetteva di esibirsi in un culmine di patetismo, in linea con quella mozione degli affetti su cui ruotava la recitazione tragica apprezzata all'epoca. Dopo averla abbracciata versandovi calde lacrime, sull'urna Amleto faceva poi giurare la madre di non essere colpevole dell'assassinio del marito: un'altra scena di virtuosismo attorico oscillante fra la furia e l'affondo sentimentale, che terminava comunque con il perdono di Gertrude da parte del figlio.

La riscrittura di Ducis fu rappresentata per la prima volta il 30 settembre 1769 alla Comédie Française. Ebbe un discreto successo, ma l'adattamento suscitò reazioni negative da parte dei critici. La parte del protagonista, che Lekain aveva rifiutato, era stata assunta da un attore ancora poco acclamato nelle parti tragiche, François-René Molé, la cui interpretazione fu comunque molto apprezzata. Ma proprio a causa di un'indisposizione di Molé lo spettacolo ebbe poche repliche e Ducis ne approfittò per rielaborare completamente il testo[10]. Nella prima versione sia Claudio che Gertrude si uccidevano, ristabilendo l'ordine morale della storia, e la madre, prima di morire, faceva promettere ad Amleto di sposare Ofelia. Nella seconda versione, che andò in scena pochi mesi dopo, il 23 dicembre, Ducis accentuò la connotazione violenta di Claudio, che pugnalava Gertrude e mostrava il suo cadavere ad Amleto, con una macabra ostentazione che fece inorridire il pubblico, per niente abituato a simili scene. Come già nella prima versione, Amleto sopravviveva: prima, però, riusciva a compiere la sua vendetta e accoltellava il re, condannandosi poi a vivere solo per soffrire, con un finale destinato ad avere molta fortuna. Sarà infatti riproposto in varie versioni successive, come quella di Alexandre Dumas padre e Paul Meurice del 1846, e persino nell'adattamento italiano di Alamanno Morelli.

La terza versione fu rielaborata da Ducis molti anni dopo, a partire dal 1803. Nel frattempo anche i gusti del pubblico erano cambiati, anche perché la Francia aveva attraversato l'esperienza sconvolgente della Rivoluzione. Ducis ricorse stavolta all'aiuto di un altro grande attore dell'epoca, François-Joseph Talma, che dopo aver capeggiato la fazione rivoluzionaria della Comédie Française era divenuto l'artista prediletto di Napoleone. La nuova rielaborazione recuperava alcuni elementi dell'originale shakespeariano, aggiungendo un quinto atto, ma manteneva il finale in cui Amleto restava in vita[11].

L'interpretazione di Talma suscitò entusiasmo, ma anche qualche critica per l'eccessiva enfasi e teatralità nell'espressione dei sentimenti. Del resto, proprio in quegli anni stava raggiungendo il culmine la trasmigrazione di segni dalla scena alla pittura, con una tendenza alla teatralizzazione delle arti figurative ritenuta inquietante da molti letterati. La teatralità divenne sempre più sinonimo di artificio, eccesso e affettazione, ovvero di un pericoloso allontanamento dalla natura. Stendhal, per esempio, ricorre spesso al paragone con la scena per indicare la falsità e l'artificiosità dei dipinti dei *Salons* parigini, ravvisandovi gesti e pose teatrali, in molti casi ispirati proprio al celebre attore Talma[12]. Anche il parere di una spettatrice illustre, Madame De Staël, grande ammiratrice di Talma, è indicativo di quanto Shakespeare fosse ancora lontano dalla sensibilità e dal gusto dei francesi. In una lettera privata, scritta nell'impeto dell'entusiasmo per la rappresentazione a cui ha assistito, elogia la recitazione dell'attore e il genio di Shakespeare, ma esprime delle implicite riserve nei confronti della tragedia: «Il y a dans cette pièce, toute défectueuse qu'elle est, un débris de tragédie plus forte que la nôtre, et votre talent m'est apparu dans ce rôle d'Hamlet comme le génie de Shakespeare, mais sans inégalités, sans ses gestes familières [sic] devenus tout à coup ce qu'il y a de plus noble sur la terre»[13]. Insomma, persino Madame de Staël, grande estimatrice di Shakespeare, dà quasi per scontato il fatto che l'*Amleto* contenga molte imperfezioni. Nell'ottica del pubblico e della critica francese, solo l'arte di attori eccezionalmente dotati poteva far accettare una tragedia così lontana dalle *bienséances* e così infarcita di irregolarità grossolane. Come un'ipoteca dura da liquidare, gravò in ambito francese il giudizio di Voltaire, il quale, pur avendo riconosciuto nelle opere di Shakespeare una certa, imperfetta grandezza, aveva in seguito esacerbato le sue critiche.

In Germania, paese scevro da ansie neoclassiche e normalizzatrici, la penetrazione di Shakespeare fu più agevole e già dalla fine del Settecento troviamo rielaborazioni relativamente più fedeli all'originale[14]. A partire dal 1762 Christoph Martin Wieland tradusse varie opere shakespeariane, fra cui l'*Amleto*, per il quale scelse la prosa invece del verso, diversamente da quanto farà nel 1772-1773 il direttore del teatro di Vienna Franz Heufeld. Entrambe le versioni presentano molti tagli e modifiche. Heufeld, che era un uomo di teatro, cercò di concentrare maggiormente l'azione a discapito dei discorsi filosofici e delle metafore, eliminando il contesto politico, la manifestazione della follia di Ofelia e la scena dei becchini. Anche nella sua

versione, come in quella di Ducis, Amleto rimane in vita, dopo aver perdonato la madre che si pente e sopravvive. L'adattamento di Heufeld fu messo in scena a Vienna, con Josef Lange nei panni del protagonista, con notevole successo fino al 1778, spianando la strada alle rappresentazioni nei teatri di altre città. Del resto, le resistenze nei confronti di Shakespeare erano molto minori che in Francia, poiché gli spettatori erano abituati per esempio al mancato rispetto delle unità di luogo e di tempo, nonché alla commistione fra comico e tragico. Meno legato alle regole neoclassiche, il gusto teatrale tedesco non poteva che essere maggiormente ricettivo nei confronti del fertile immaginario shakespeariano. E Lessing, a differenza di Voltaire, aveva dimostrato un grande apprezzamento per le sue opere.
A far conoscere *Amleto* al pubblico tedesco fu tuttavia soprattutto Friedrich Ludwig Schröder, attore e direttore del Teatro d'Amburgo, che fra il 1776 e il 1778 elaborò tre versioni della tragedia, contenenti molte alterazioni essenziali rispetto all'originale. Schröder, come già Ducis e i due precedenti traduttori tedeschi, eliminò quasi del tutto il versante politico della vicenda per concentrarsi sul piano affettivo-sentimentale, riducendo la storia a un dramma familiare e modificando anche il finale in senso positivo. Schröder mise in scena l'*Amleto* il 20 settembre 1776, dopo aver assistito, durante l'estate, a una rappresentazione della tragedia a Praga, dalla quale era rimasto molto colpito. Il primo adattamento di Schröder fu dunque realizzato in un breve lasso di tempo, e mai pubblicato per intero. La parte del protagonista fu affidata a Johann Brokmann e lo spettacolo riscosse un enorme successo. L'anno successivo Schröder diede alle stampe una seconda versione, contenente molti prestiti da Heufeld e l'inserimento di alcune scene tratte da Wieland. Al di là dell'epurazione del linguaggio, anche dal punto di vista dell'intreccio la storia degli adattamenti shakespeariani è innanzitutto una storia di mutuazioni e riprese combinate fra loro, con una mescidazione che solo gradualmente lascerà il posto a una tessitura originale del testo. Degno di nota il fatto che, contrariamente a quanto era accaduto in Francia, le voci critiche nei confronti dello spettacolo sottolinearono il limite dell'addomesticamento di Shakespeare ad uso del pubblico contemporaneo.
Nell'autunno del 1777, a seguito dell'uscita dalla compagnia di Brockmann (che continuò a recitare *Amleto* a Vienna e in varie città tedesche), Schröder, che aveva fino ad allora interpretato la parte dello spettro, assunse quella del protagonista, al quale diede un'impronta meno malinconica e molto più energica, trasformandolo in un

uomo d'azione. Brockman aveva invece privilegiato l'espressione degli affetti, interpretando un Amleto spesso in preda alla commozione, oscillante fra un atteggiamento giocoso, e quasi infantile, e un tono elegiaco[15]. All'inizio del 1778 Schröder pubblicò un'altra versione della tragedia[16], che presenta comunque poche differenze strutturali rispetto alla precedente e tende semmai ad avvicinarsi maggiormente all'originale nel recupero di alcune battute. Ma anche in questo adattamento la ricchezza delle metafore e dei doppi sensi del testo shakespeariano risulta molto stemperata. Di certo, tuttavia, le rielaborazioni tedesche dell'*Amleto*, e in particolare quelle di Schröder, contribuirono all'affermazione di una versione molto più fedele rispetto alle riscritture francesi di Ducis e Dumas padre. D'altra parte, anche Schröder cercò di dare una connotazione morale alla tragedia, aggiungendo per esempio al personaggio di Gertrude delle sfumature di rimorso che si traducono in una difesa esplicita di Amleto di fronte al marito. Nel finale, tuttavia, la regina muore bevendo la coppa avvelenata destinata al figlio, dal quale ottiene il perdono grazie al suo pentimento, mentre Amleto uccide il re e sopravvive, riconciliandosi con Laerte.

La fortuna di *Amleto* in Italia

In Italia, la prima penetrazione della storia di Amleto avvenne attraverso il teatro musicale, che già nel Settecento si avviava a diventare la principale cassa di risonanza della retorica sentimentale a teatro. Nel 1705 fu proposto un *Ambleto* musicato da Francesco Gasparini su libretto di Apostolo Zeno e Pietro Pariati, nel quale gli autori si ispiravano tuttavia alla *Historia Danica* di Saxo Grammaticus e non a Shakespeare, di cui molto probabilmente non avevano mai sentito parlare[17]. La vicenda era incentrata sulla finta follia di Ambleto, stratagemma per sfuggire alla minaccia di morte del tiranno Fengone, che ne aveva sposata la madre, e sulle trappole inutilmente tese al giovane per smascherare la sua finzione. La riduzione operistica fu ripresa da Domenico Scarlatti nel 1715 e da Giuseppe Carcani nel 1741. A partire dalla fine del Settecento, i librettisti, come Giuseppe Foppa e Felice Romani, si avvalsero dell'adattamento di Ducis e soltanto Angelo Zanardini cercò di trovare un compromesso fra la riscrittura francese e l'originale[18].
La prima traduzione in italiano di un passo dell'*Amleto* risale al 1739,

quando il letterato Paolo Rolli, che fu anche librettista della Royal Academy di Londra, tradusse il famoso monologo[19]. La sua traduzione letterale dei versi shakespeariani – riportata nell'ultima parte del volume, dopo quella di altri componimenti – ha l'esplicito scopo di mostrare che Voltaire, nel tradurli a sua volta, «deviò da' Sentimenti e dallo Stile di quell'originalmente sublime Poeta»[20]. Fra gli altri letterati che già nella prima metà del Settecento scoprirono il genio di Shakespeare, occorre menzionare almeno il critico e scienziato Antonio Conti e l'Algarotti, che ravvisa nelle sue opere «errori innumerabili e pensieri inimitabili»[21]. Ma fu soltanto con Giuseppe Baretti e il suo *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire,* del 1777, che iniziò un vero interesse per i drammi shakespeariani. E non è certo un caso se questo apprezzamento passa attraverso la polemica contro Voltaire.

Anche Alessandro Verri, che nel 1769 propose una sua traduzione in versi dell'*Amleto*, criticò aspramente quella di Voltaire, che «non sa bene questa lingua o ha voluto a tutti i costi mettere in ridicolo Shakespeare»[22]. Nel raccontare al fratello l'improba fatica si compiace di aver dato alle stampe «l'unica traduzione letterale che vi sia di quest'autore»[23]. In realtà anche Verri rinunciò a tradurre alcune frasi di cui non comprendeva il significato, ma cercò di trasporre le crude e intense metafore dell'immaginario shakespeariano, senza ingentilimenti censori. Verri preferì tradurre l'intero testo in prosa, ma era perfettamente consapevole della funzione dell'alternanza fra verso e prosa, impiegata da Shakespeare per diversificare il linguaggio delle varie classi sociali: «Il testo è parte in prosa e parte in versi, come tutte le tragedie di quell'autore, il quale fa parlare in verso i caratteri nobili ed in prosa i plebei, e, posto che mescola gli uni e gli altri nelle tragedie, aveva ragione di fare differenza nel loro stile»[24].

Concepita per la lettura e non per la scena, la sua versione sarà invece usata, oltre vent'anni dopo, dall'attore Antonio Morrocchesi per una rappresentazione a Firenze della tragedia, da molti considerata la prima del teatro italiano di prosa[25]. In verità la tragedia era già andata in scena a Venezia, nel 1774, in una rivisitazione esplicitamente tratta dalla versione di Ducis e tradotta da Francesco Gritti, *Amleto tragedia di M. Ducis ad imitazione della inglese di Shakespeare.* Ed era stata riproposta a Bologna nell'estate del 1795, con Francesco Menichelli nella parte del protagonista. Nell'Ottocento, oltre ad alcuni balletti, furono ricavati dal testo alcuni libretti, a partire da quello del 1822 di Felice Romani. Anche la fortuna di *Amleto* nel teatro di

prosa iniziò nell'Ottocento, allorché si diffuse un interesse per Shakespeare grazie alle traduzioni di Michele Leoni e di Carlo Rusconi[26], poi seguite da quelle di Giulio Carcano.
I letterati dell'Ottocento riscoprirono dunque Shakespeare, di cui esaltarono il genio pur mantenendo una sorta di riserva, dovuta a radicati pregiudizi ereditati da Voltaire (rievocati nella celebre battuta ironica di Manzoni sul «barbaro non privo di ingegno», che fu dapprima mal compresa ma in realtà alludeva alla deprecabile tendenza di lodarlo perdonandogli presunte stravaganze e discontinuità dell'ispirazione). Come già il Leoni e diversamente da Rusconi, Carcano preferì alla prosa i versi: tradusse i testi interamente in endecasillabi sciolti, senza ricorrere alla prosa, come avrebbe potuto fare, per i passaggi che non erano in *blank verse*[27]. All'*Amleto* lavorò a partire dal 1843, pubblicandolo nel 1847 e continuando poi faticosamente l'impresa di tradurre tutti i drammi di Shakespeare, a cui dedicò sostanzialmente la sua esistenza di studioso (nonostante le vicissitudini personali, fra cui l'esilio dopo il fallimento dell'insurrezione contro gli austriaci del 1848). Le sue traduzioni furono accolte con grande favore e qualche riserva, per l'eccessivo ingentilimento del linguaggio e dello stile shakespeariani. Pur smorzando la crudezza delle allusioni licenziose e dei doppi sensi osceni, Carcano tradusse comunque tutto, senza operare tagli e cercando di restituire il senso dell'icastico immaginario semantico dell'originale.
All'*Amleto* Carcano teneva particolarmente, come dimostra il fatto che nel 1850 propose a Verdi di musicarlo; ma questi rifiutò, adducendo i troppi impegni e la complessità della tragedia. Pochi anni dopo, Carcano cominciò invece a lavorare per il teatro di prosa, poiché Tommaso Salvini gli chiese un adattamento dell'*Otello,* che andò in scena nel 1856 a Vicenza dopo alcune traversie (fra cui i tagli imposti dalla censura). A questa prima riduzione ne seguirono altre, fra cui quella dell'*Amleto*[28]. Ovviamente Salvini intervenne a sua volta sul testo del Carcano per adattarlo alle sue esigenze di attore, trasformandolo in un copione a suo uso e consumo, rivisto e modificato nel corso delle recite. Ed è appunto al primo copione inedito di Salvini del 1856, conservato presso la Biblioteca Museo dell'Attore di Genova, che faccio riferimento, per un diretto confronto, in questa edizione critica dell'adattamento di Andrea Maggi. La biblioteca genovese conserva un altro copione, anch'esso manoscritto, del 1859, che presenta sostanziali varianti rispetto al primo. Vi sono infatti ripristinate le scene con gli attori precedenti alla pantomima e il dis-

corso provocatorio di Amleto sul flauto a Rosencrantz e Guildenstern, mentre sono eliminati il monologo di Amleto su Fortebraccio e la guerra, il racconto della regina sulla morte di Ofelia e la scena dei becchini. Entrambi i copioni sono presentati come adattamenti del Carcano e confluiranno infine nella versione pubblicata nel 1877 a Vienna. Di certo Salvini, pur avendo come cavallo di battaglia *Otello,* lavorò alla tragedia a più riprese, riadattandola alle occasioni spettacolari in cui la proponeva.

L'*Amleto* di Salvini non fu tuttavia il primo né il più famoso. Nella rappresentazione della tragedia si distinse soprattutto il suo diretto rivale, Ernesto Rossi, che si avvalse della traduzione in prosa di Rusconi e riuscì a batterlo di pochi mesi nel portare in scena l'opera (a Verona, nell'aprile 1856)[29]. Ma procediamo con ordine. Come ho già accennato, il primo attore italiano di un certo rilievo a rappresentare *Amleto* fu Antonio Morrocchesi nel 1783, nel teatro di Borgo Ognissanti di Firenze. Morrocchesi apparteneva alla generazione di attori alfieriani e abbandonò le scene nel 1811, per poi ricoprire la cattedra di Declamazione presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze ed elaborare le *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832), uno dei più importanti trattati di mimica dell'Ottocento.

Dell'interpretazione di Morrocchesi non resta purtroppo traccia, e non possiamo sapere come l'attore riuscisse a conciliare la sua tendenza all'amplificazione gestuale e alla retorica con l'enigmatica personalità del protagonista. Sappiamo soltanto che nel 1783, fra una replica e l'altra delle tragedie alfieriane, l'artista venticinquenne recitò la tragedia, o più precisamente un suo adattamento per la scena a partire dalla traduzione in versi di Alessandro Verri[30]. Fu un totale insuccesso, poiché il pubblico non era ancora pronto per recepire il testo, neppure in versioni edulcorate, e *Amleto* uscì ben presto e definitivamente dal repertorio dell'attore (il quale, forse per scaramantica lungimiranza, l'aveva interpretato sotto uno pseudonimo).

Per vedere rappresentata la tragedia sui palcoscenici italiani dovremo attendere ancora decenni. Alcuni passi furono in verità recitati da Gustavo Modena, che amava molto Shakespeare e nel 1842 rappresentò *Otello* al Teatro Re di Milano, ricavandone però solo una gran frustrazione[31]. Nel 1850 Alamanno Morelli, primo attore della compagnia di Francesco Augusto Bon, portò in scena *Amleto, principe di Danimarca* nella traduzione di Carlo Rusconi, che adattò pesantemente per conferirgli quell'unità d'azione che agli occhi del pubblico dell'epoca difettava al testo originale. Anche Morelli scrisse alcu-

ni manuali di recitazione[32] e si distinse in un repertorio alto-borghese, allontanandosi dall'enfasi magniloquente delle tragedie alfieriane. Morelli trovò molte difficoltà nell'affrontare l'opera, che modificò censurandone il linguaggio ed eliminando quasi totalmente il contesto politico. Cercò inoltre di dare al protagonista un profilo più coerente e plausibile, riconducendo il testo a una tragedia di vendetta, con l'eliminazione di tutto ciò che poteva apparire digressivo. Modificò anche il finale, per venire incontro ai gusti di un pubblico che non poteva accettare il fatto che un eroe come Amleto dovesse soccombere insieme ai colpevoli. E infatti, nell'adattamento da lui elaborato insieme a Gaetano Vestri, Amleto riesce infine a compiere la sua vendetta costringendo il re a bere dalla coppa avvelenata a cui ha già bevuto la regina, con lo spettro che appare per mostrare con un cenno la sua approvazione e pronunciare una frase di speranza e di perdono rivolta a Gertrude. Amleto resta quindi l'unico superstite, condannato dal fantasma del padre a continuare a vivere: «Amleto. Ed io, orfano sulla terra, dovrò respirare quest'aere pregno di sangue dei miei? M'ha dunque Dio fatto nascere perché votassi intera la tazza dei dolori? Padre, per un'anima ne avesti quattro. Qual punizione mi attende? Spettro. Tu vivrai»[33].
La soluzione, come abbiamo visto, non è così originale come potrebbe sembrare, poiché si ispira al finale dell'adattamento di Ducis («réservé pour souffrir, / Je saurai vivre encor; je fais plus que mourir»), poi ripreso anche nell'*Hamlet, Prince de Danemark* di Alexandre Dumas e Paul Meurice del 1846[34]. La penetrazione di Shakespeare in Italia fu infatti mediata dalle riduzioni francesi, che in ultima analisi si basavano tutte sull'adattamento di Ducis, dove si salvaguardava il decoro tragico e si addolciva l'asprezza del testo, riducendolo a un dramma sentimentale dal finale patetico. Morelli accentua il versante patetico della sofferta maternità di Gertrude, madre snaturata e pentita ancor prima che regina, ma mostra anche un Amleto vincitore, restauratore dell'ordine. Le versioni successive accentuano il versante patetico del finale: in un empito di tardivo rimorso il re chiede perdono, riconoscendo il suo crimine e definendo la punizione ben meritata, mentre Amleto lo consegna alla giustizia e assolve per il suo attentato Laerte. Lo spettro non compare più e la regina, che è solo promessa sposa del re, non partecipa alla scena, mentre Amleto non si erge più a spietato vendicatore ma a restauratore dell'ordine. Come osserva Marisa Sestito, la censura si concentrò sull'epurazione degli elementi che gettavano una luce inquietante

sul potere e il concetto stesso di regalità[35]. Laerte, per esempio, arriva da solo, «non più accompagnato dallo strepito di voci che premono dietro la porta della sala del consiglio»[36]. E tuttavia, bagliori di eroismo antitirannico colorano le rivisitazioni di Amleto precedenti agli anni '70, a partire da quelle del teatro lirico (nel libretto di Arrigo Boito, del 1865, la seconda parte del terzo atto si apre con la sommossa dei ribelli che inneggiano a Laerte minacciando di morte il re[37]). La dimensione politica sarà invece del tutto estromessa dalla versione di Andrea Maggi per la compagnia di Cesare Rossi, che riduce la tragedia a un dramma privato.
Non sappiamo con certezza quando Morelli abbia reintrodotto la morte finale del protagonista e l'arrivo di Fortebraccio: probabilmente, com'è stato ipotizzato, solo dopo le prime rappresentazioni di Rossi e Salvini del 1856[38]. Morelli continuò poi a interpretare Amleto anche negli anni successivi. Fra l'altro, con una scelta bizzarra, nel 1868 al Teatro Re di Milano vestirà il protagonista di bianco[39], contravvenendo alla consuetudine, ormai consolidata sui palcoscenici europei, di abbigliarlo di nero, spesso con un mantello. Ormai la tragedia era conosciuta e apprezzata dal pubblico, che si stava affezionando alla figura del malinconico principe danese, elegantemente avvolto nel suo «mantello d'inchiostro» e oscillante fra l'afflizione e la stravaganza.

L'*Amleto* romantico di Rossi

Nel giro di pochi anni, dunque, Shakespeare entrò a far parte del repertorio di importanti compagnie e le sue tragedie riuscirono ad affermarsi sulla scena italiana. Ciò fu reso possibile grazie alla mediazione del "grande attore", che le ridusse a tragedie incentrate sulle passioni funeste dei protagonisti (la sofferente e irresoluta perplessità di Amleto, la gelosia di Otello, l'ambizione di Macbeth e di Riccardo III) e ne accentuò il versante melodrammatico-sentimentale. Del resto, Shakespeare era già penetrato nell'immaginario attraverso l'opera lirica, che contribuì ad amplificarne il potere di coinvolgimento emotivo. Come abbiamo visto, fu a partire dagli anni '50 che Ernesto Rossi e Tommaso Salvini cominciarono a studiare i personaggi shakespeariani, in cui ravvisarono un potenziale tragico di grande effetto per far risaltare le loro doti attoriche. Dai documenti che ci sono pervenuti, risulta che entrambi hanno recitato per la

prima volta Amleto nel 1856, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro[40], offrendo al pubblico due interpretazioni molto diverse, il cui confronto divenne materia di discussione fra letterati e spettatori.
In generale, la generazione del grande attore promosse il successo di Shakespeare in Italia, adattando le sue opere ai gusti del pubblico e alle proprie esigenze – come del resto era avvenuto in Francia a partire dall'interpretazione di Talma dell'*Amleto* di Jean-François Ducis. Fu fondamentale la mediazione del teatro lirico, che esasperò il potenziale melodrammatico della tragedia, la distinzione fra buoni e cattivi, la dimensione eroica del protagonista e il versante sentimentale della pietà filiale. Nella versione di Arrigo Boito, la scena del confronto fra Amleto e la madre si conclude con un monologo in cui Gertrude esplicita la sua colpa e chiede retoricamente ad Amleto (che si è appena allontanato) di ucciderla («Ah! Che dissi? Io rea, che il padre / spensi al figlio e tolsi il trono, / non son madre, ah non son madre!... / Vien, m'uccidi, io ti perdono. […] corri, Amleto, e dammi morte: / madre almeno io morirò»)[41]. Com'è stato osservato, solo una melodrammatizzazione del protagonista poteva «attirarlo dentro alla cultura ottocentesca. Nelle mani dei traduttori e degli attori italiani, Amleto conosce il mal di vivere degli epigoni di Jacopo Ortis, palpita per la madre con accenti verdiani e riesce persino, incredibilmente, a far vibrare intorno a sé note di risorgimentale amor di patria»[42].
Nella seconda metà dell'Ottocento, le grandi tragedie di Shakespeare erano ormai acclamate dal pubblico, grazie a quello che si potrebbe definire il loro addomesticamento da parte dei suoi interpreti. Registi di se stessi e arditi mediatori fra il testo e la scena, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Adelaide Ristori, la celebrata triade del grande attore italiano, adattarono i drammi shakespeariani al proprio protagonismo. Di fatto lo stravolsero, ricavandone pezzi idonei a valorizzare il loro talento istrionico; si concentrarono sui protagonisti riducendo fortemente il peso degli altri personaggi, eliminarono quasi totalmente il contesto storico, epurarono la lingua dalle difformità stilistiche, ovvero dalla compresenza di più registri espressivi, accentuarono la connotazione patetico-sentimentale delle scene principali. Le grandi tragedie shakespeariane divennero così fruibili a un pubblico desideroso di un forte coinvolgimento emotivo, attuato mediante meccanismi di proiezione innescati dalla recitazione. D'altra parte, nonostante la loro relativa eterogeneità sociale, gli spettatori dell'Ottocento potevano essere poco ferrati dal punto di vista letterario ma erano molto competenti sulla recitazione: si recavano per

esempio volentieri ad assistere all'interpretazione dell'*Amleto* di Salvini proprio per confrontarla con quella di Ernesto Rossi.
Con parere unanime di critica e di pubblico, l'attore più celebrato per la sua interpretazione del principe danese fu appunto Ernesto Rossi, che per approfondire Shakespeare affrontò anche lo studio dell'inglese (al punto da tradurre egli stesso il *Giulio Cesare*). Come Salvini, si avvalse della traduzione dell'*Amleto* di Giulio Carcano, opportunamente adattata e rimaneggiata per le scene. Rossi intraprese comunque un attento studio del testo, ovvero del personaggio, al quale la sua interpretazione dava sfumature di perplessa e pensosa enigmaticità. Sulla scorta della visione romantica del personaggio, concepiva il protagonista come un intellettuale reso inquieto dalla «lotta del pensiero, che scolorisce l'azione»[43], un'anima turbata alle prese con un ambiente dominato dal potere e dalla sopraffazione[44]. Anche a detta dei critici, la sua interpretazione colpiva perché riusciva a trasmettere «lo sgomento ineffabile di quell'anima, il languore morboso di quella volontà», il tormento di chi è immerso nei propri pensieri mentre i suoi «occhi smarriti e vagabondi cercano dappertutto lo spettro»[45]. Alcuni critici gli rimproveravano tuttavia la mancanza di un'uniformità stilistica, ovvero il ricorso eccessivo a quei chiaroscuri e salti di tono che caratterizzavano la recitazione romantica. Il critico Jarro (Giulio Piccini) osserva per esempio che nell'Amleto, «come in tutte le sue interpretazioni, eran lampi di genio, era spesso una poesia, una nobiltà, una versatilità, rarissime; mancava la unità, la continuità dello stile»[46].
Rossi ricorreva ad alcune scene a effetto per rappresentare in modo efficace la simulata follia di Amleto, che nella sua concezione univa al temperamento malinconico e all'atteggiamento riflessivo una notevole carica passionale. Alla sensibilità contemporanea ciò sembrerebbe una forzatura interpretativa, ma non bisogna dimenticare che la recitazione tragica dell'Ottocento si fonda essenzialmente sull'espressione delle passioni. In altri termini, non è altro che teatro delle passioni illustrato mediante l'arte mimica, per cui l'attore deve innanzitutto individuare il contenuto emotivo che appartiene al personaggio, farlo proprio dal punto di vista intellettuale (ovvero analizzarlo e comprenderlo in ogni sua sfumatura) e lasciarsene compenetrare dal punto di vista sentimentale (qui risiede il mito dell'immedesimazione, attorno al quale ruota più o meno implicitamente tutta la poetica del grande attore, ma che spesso non è altro, appunto, che il ricorso a una mitologia del mestiere finalizzata alla sua nobilitazione[47]).

L'espressività mimica stessa, nel grande attore, segue fedelmente lo schema delle passioni, ovvero un linguaggio immediatamente leggibile e idealmente universale, un alfabeto fortemente codificato di gesti e atteggiamenti che rinviano alle corrispondenti emozioni. A una tale codificazione fanno riferimento anche i trattati di mimica e i manuali di recitazione dell'epoca, *summa* e sintesi di un'arte che cerca la propria legittimazione teorica, erigendo al contempo dei monumenti celebrativi all'effimera creazione degli artisti[48].
Ernesto Rossi, dunque, nell'enfatizzare la rappresentazione delle passioni non compie un'operazione di ardita riscrittura interpretativa del personaggio, ma si limita a mettere in atto una strategia creativa comune agli attori di quegli anni. Poiché questa strategia implicava, di fatto, anche un'accentuazione dell'espressività, i risultati lasciavano talvolta perplessi i critici stranieri, abituati a un diverso codice espressivo e a una mimica meno esasperata. La maggior parte dei recensori attribuiscono la causa di questa enfatizzazione al «temperamento esuberante del caldo sangue meridionale»[49], senza interrogarsi ulteriormente su quello che oggi chiameremmo il patto comunicativo fra attore e spettatore, e mentre alcuni la giustificano sulla base di questa considerazione etnica, altri ne denunciano l'inadeguatezza in relazione al nordico Amleto.
Di certo Ernesto Rossi ricorreva a scene di grande effetto, in alcuni casi con soluzioni di notevole portata inventiva, come nella scena dei due medaglioni, adottati in sostituzione dei due ritratti alla parete tradizionalmente utilizzati nella scena del colloquio con la madre. Rossi teneva appeso al collo il medaglione con l'effigie del padre, che aveva anche lo scopo di ricordare il suo attaccamento filiale, giocando su quella retorica degli affetti sempre presente nelle interpretazioni dell'epoca. La madre portava invece al collo il medaglione con il ritratto del re Claudio, che durante il concitato confronto Amleto le strappava con forza, per poi calpestarlo in modo furioso. La scena, raccontata dallo stesso Rossi[50], viene ricordata con toni satirici da Giovanni Emanuel: «strappa a questa il medaglione e se lo caccia sotto i piedi, saltandogli sopra acrobaticamente, e urlando una scala semi-tonata di là là là là là, sino a che non arriva lo spettro del padre… probabilmente evocato da questa strana interpretazione dei suoi venerati comandi!»[51]. Un'altra scena dai toni esasperati era quella in cui Rossi reagiva alla prova di colpevolezza del re, che si alzava sconvolto interrompendo la pantomima nel momento in cui vedeva riproposto il proprio delitto. In quel momento, racconta Luigi

Fontana, «Rossi sorge[va] fieramente gridando a tutta gola (non ricordiamo le parole ma il senso) che lo spettro non aveva mentito, e che alfine possedeva la certezza della colpa del re»[52].
Anche la scena finale aveva un forte impatto sugli spettatori, poiché Rossi caricava il personaggio di una furia omicida che trascendeva il carattere riflessivo e intellettuale di Amleto, giungendo al punto di assimilare il personaggio a un eroico e combattivo cavaliere[53]. E infatti Amleto viene così descritto dallo stesso Rossi: «impugno il fioretto avvelenato al centro della lama, a guisa di stile, corro al trono, miro al petto del Re, glielo immergo nel cuore, e volgo altrove il volto»[54]. L'ultima annotazione di volgere il capo, come disgustato dall'atto che deve compiere, stempera la cruda meccanicità dell'atto, sul quale Rossi insiste tuttavia come a ribadire la natura volontaria, eroica ed efficace del gesto risolutivo. Ora, chiunque abbia letto l'Amleto con un minimo di attenzione non potrà non aver notato che l'uccisione finale del re da parte del protagonista appare come un atto impulsivo, indotto dalle circostanze, e non da una determinazione ferma e predeterminata. La ricerca del sublime eroico non impediva comunque a Rossi di utilizzare anche toni patetici. Dopo aver compiuto la sua vendetta, questi cadeva ai piedi del trono portandosi una mano al petto, con il finale emotivamente toccante che gli spettatori si attendevano (fig. 1).

Il patetico gladiatore di Salvini

Corpulento e imponente, Tommaso Salvini si legò fin dall'inizio al personaggio di Otello piuttosto che a quello del giovane principe danese. La decantata "classicità" del suo stile consisteva soprattutto nell'allontanamento da quell'esasperazione abitualmente attribuita allo stile romantico, intessuto di apici e lampi espressivi, bruschi salti di tono e inattese transizioni mimiche, ovvero caratterizzato da una sostanziale discontinuità, con rapidi passaggi dalla furia all'abbattimento, dall'urlo al sussurro. In verità, nel recitare Amleto anche Salvini calcava molto i toni dell'espressività affettiva, ai quali conferiva però una connotazione più specificamente patetica, quasi lacrimosa. Ciò dava un senso più uniforme e coerente alla sua interpretazione, priva di quei chiaroscuri che costituivano, agli occhi di molti, la principale attrattiva della recitazione di Rossi, più affine alle modalità compositive dei romantici.
Tommaso Salvini si avvicinò a Shakespeare a partire dal 1852, quan-

do faceva ancora parte della compagnia di Domeniconi (mentre Adelaide Ristori era passata l'anno precedente alla Reale Sarda). Come racconta nella sua autobiografia, i personaggi e lo stile di Shakespeare gli erano apparsi dapprima così strani che si era interrogato sull'opportunità di rappresentarli[55]. Significativamente, non è dal riconoscimento di una qualità letteraria del testo che passa l'apprezzamento del grande attore per Shakespeare, ma dalla curiosità per i suoi personaggi, che costituiscono una sfida allettante per le opportunità che offrono al protagonismo attorico. Salvini ricorda come si fosse lasciato sedurre dalla fantasia di interpretare Otello e si fosse messo davanti allo specchio con un asciugamano attorno alla testa, a guisa di turbante[56]. Si avvicinò dunque dapprima a Otello, apparentemente il personaggio più barbaro ma in verità il più affine alla sensibilità degli attori dell'epoca, che preferivano passioni primitive come la gelosia alla complessa problematicità di Amleto, meno adatto a innescare meccanismi di proiezione emozionale negli spettatori. Anche Otello, tuttavia, fu accettato dapprima con difficoltà dal pubblico: «no la ze cossa per nu altri», commentarono alcuni spettatori alla fine della rappresentazione veneziana, come Salvini si compiace di raccontare per ribadire la propria abilità nell'aver fatto gradualmente accettare una tragedia così lontana dai gusti del tempo[57]. Come tutte le autobiografie d'attore, anche quella di Salvini mira a creare una sorta di mitologia del mestiere, di cui fa parte la pretesa infatuazione per personaggi che risultano dapprima estranei al proprio sentire. Parlando di Amleto (per riferirsi, significativamente, all'*Amleto*), lo definisce «un carattere stravagante sì, ma pure pieno d'attrazioni», che dopo alcune perplessità si decise a interpretare e in cui ottenne grandi successi, sebbene inferiori a quelli che gli furono tributati per il suo Otello.

Salvini riprese l'idea di Amleto che si era già diffusa nell'immaginario, vedendo in lui l'opposto dell'«adiposo, linfatico e affannoso pensatore» Otello, ovvero un giovane «esile, romantico e nevrotico»[58]. In verità, questa immagine di Amleto era appunto una rielaborazione dei romantici, che proiettarono nel personaggio le caratteristiche del loro eroe ideale. Da quel che si ricava dal testo shakespeariano, Amleto sarebbe addirittura grasso e con il fiato corto: «he's fat, and scant of breath», dice di lui sua madre nella scena del duello, prima di porgergli il fazzoletto affinché si asciughi il sudore[59]. Ma nell'immaginario ottocentesco, e in verità anche in quello contemporaneo, Amleto è un giovane esile, pallido ed esangue. Salvini, corpulento e

muscoloso, non possedeva la conformazione fisica ritenuta adatta al personaggio e secondo William Winter sembrava un "gladiatore"[60]. Inoltre, i recensori stranieri, che pur apprezzavano la capacità espressiva degli attori italiani, non potevano fare a meno di criticare la loro tendenza a ricorrere a gesti imitativi per illustrare il contenuto verbale del discorso. Salvini, nel pronunciare la frase «In my mind's eye, Horatio», indicava per esempio la propria testa e poi l'occhio[61], con una sorta di linguaggio mimico da sordomuti, magari utile al pubblico per seguire in modo puntuale l'interpretazione in una lingua diversa dalla propria (ricordiamo che anche in tournée gli attori recitavano quasi sempre in italiano), ma certamente ridicolo in relazione alla resa complessiva del personaggio.
Quanto alla "nevrosi" di Amleto – per riprendere un tratto menzionato da Salvini –, si tratta anche in questo caso di una lettura che tende a semplificare la complessità delle suggestioni che emergono dal testo, dalle quali si ricava un personaggio che sfugge a ogni classificazione secondo i parametri della psicologia ottocentesca. Nella loro ansia di approfondimento del carattere di Amleto, gli attori della metà del secolo non si limitano a liquidare le stravaganze del comportamento e le sue provocazioni verbali come una simulazione della follia, ma cercano di indagarne le cause. Salvini, che come Ernesto Rossi vede nell'attitudine alla riflessione di Amleto un ostacolo all'azione, un «plumbeo peso dei pensieri»[62] che gli impedisce di correre alla vendetta, tende a lasciare in ombra il lato intellettuale del personaggio per porre in evidenza i momenti in cui dimostra invece coraggio e determinazione. Questo aspetto viene notato in modo unanime dai critici e dai letterati dell'epoca, poiché riguarda l'interpretazione complessiva della parte. Ne parlano per esempio Giuseppe Costetti nel suo saggio del 1901 sugli attori italiani dell'Ottocento[63] e George Henry Lewes, che aveva avuto modo di vedere l'attore nelle recite della tournée londinese[64]. Secondo quest'ultimo, nell'interpretazione di Salvini erano del tutto assenti la vivacità intellettuale e la perplessa incapacità di agire del personaggio, che l'attore aveva adeguato al proprio temperamento.
D'altra parte, come ho già accennato, il fatto di intravedere anche in Amleto un carattere passionale e sentimentale – tratti che il testo di Shakespeare può tutt'al più ammettere – rientra nelle tipiche modalità di approccio al personaggio del grande attore. Lo stesso Salvini racconta nelle sue memorie che a Londra l'*Amleto* gli fu imposto dall'impresario, il Mapleson, che voleva attizzare la curiosità del pubbli-

co con un confronto diretto fra l'interpretazione di Salvini e quella di Henry Irving, che proprio in quei giorni era impegnato nella sua settantaduesima replica della tragedia al Lyceum[65]. Recatosi ad assistere alla rappresentazione del famoso attore inglese, lo trovò sublime nei momenti successivi all'incontro con lo spettro (scena che non riuscì a vedere essendo arrivato tardi, e che conteneva, a suo parere, «la sintesi di quello strano carattere, dalla quale si sviluppano tutte le idee stravaganti ma filosofiche di *Amleto*»). Poi, però, andando avanti con la recita, allorché si trattava di rappresentare le tinte più forti della passione, gli parve «manierato, deficiente, barocco»[66].
Salvini preferiva invece puntare sul registro patetico-sentimentale, per arrivare così a toccare la sensibilità del pubblico. Nell'adattamento realizzato per lui dal Carcano a partire dalla propria traduzione della tragedia si ravvisano chiaramente i segni di questa lettura del testo, che investe sia il piano stilistico che le scelte lessicali. Questa linea interpretativa trova conferma nelle differenze fra il copione utilizzato da Salvini e quello di Maggi qui pubblicato, le cui varianti ho cercato di porre in evidenza. In generale, Salvini attenua l'aggressività verbale di Amleto e le sue battute pungenti da *fool*, mirando a trasmettere l'intensità emotiva del personaggio e focalizzandosi sulla dimensione affettiva. Anche a detta dei critici del tempo, Salvini sottrasse alla pena di Amleto lo spessore intellettuale di cui è composta nel testo originale, accentuando il carattere patetico e persino lacrimevole della sua sofferenza, che ai fini della mozione degli affetti raggiungeva un apice nel finale, prima della sua morte[67]. La scena, ricordata da vari critici, era una rielaborazione creativa di un momento spesso utilizzato dagli attori dell'epoca per manifestare il loro virtuosismo istrionico, impiegando anche un quarto d'ora a morire.
Salvini non ebbe moltissime occasioni di interpretare l'*Amleto*, poiché il suo pezzo forte shakespeariano rimase l'*Otello*, ma ebbe comunque modo di riprendere la tragedia anche negli anni successivi. Da quanto racconta nelle sue memorie, dal 1 aprile al 16 luglio 1875 lo rappresentò ben 14 volte, un numero considerevole sebbene inferiore a quello delle sue interpretazioni dell'*Otello* durante lo stesso periodo (che, sempre a suo dire, furono 30)[68]. Riproporrà poi l'*Amleto* a Vienna nel 1877 e lo riprenderà nella sua tournée americana, recitandolo anche con Edwin Booth nella parte dello spettro[69]. All'inizio degli anni '70 anche Luigi Monti interpretò l'*Amleto*, in una versione più fedele all'originale shakespeariano ma con risultati

probabilmente meno interessanti, anche perché a detta di alcuni critici difettava dei "mezzi", ovvero delle capacità espressive, gestuali e vocali, necessarie all'interpretazione del personaggio. Monti abbandonò comunque la strada del sublime e della ricerca di un eroismo del personaggio per inoltrarsi nel percorso che conduceva a un graduale avvicinamento a una dimensione più 'realistica' e quotidiana. Secondo un critico del tempo, Francesco d'Arcais, l'Amleto di Monti era «più *umano* che non quello del Rossi. *Amleto-Rossi* è un essere quasi sovrannaturale; *Amleto-Monti* si scosta meno dalla terra»[70]. Nella stessa direzione, ma con una maggiore profondità di concezione e una più raffinata padronanza di mezzi espressivi, si muoverà Giovanni Emanuel, che cominciò a recitare la tragedia nel 1875. Come afferma Armando Petrini, in questa prima fase della sua carriera artistica (aveva allora ventotto anni) l'attore propone un Amleto «disincantato, fatalmente sconfitto eppure sottilmente irrequieto in cui affiora a tratti – senza che però Emanuel sembri esserne consapevole davvero fino in fondo – un vago ma inquietante avvertimento dell'impraticabilità del sublime qui e ora»[71]. La recitazione discontinua, intessuta di rapide transizioni e cambiamenti di tono, e l'ibridazione grottesca di comico e tragico, i dettagli spiazzanti e le continue dissonanze stilistiche fanno dell'Amleto di Emanuel uno dei più interessanti esempi di riscrittura scenica del personaggio. L'attore si misurerà con Amleto a più riprese anche in seguito, ma rinunciando al precario equilibrio fra comico e tragico, ovvero sottraendosi al rischio della frammentazione, dell'eccesso e della stravaganza per aderire più propriamente alla poetica naturalistica[72].

Cesare Rossi mette in scena l'*Amleto*

Il copione manoscritto qui riprodotto contiene un adattamento dell'*Amleto* di Shakespeare elaborato da Andrea Maggi, che come risulta dall'elenco dei personaggi interpretava la parte del protagonista. Nato a Torino nel 1850 e morto a Milano nel 1910, Maggi ebbe una vita artistica molto lunga e ricca di successi. Dal 1872 al 1874 lavorò al Teatro dei Fiorentini di Napoli, ma la sua carriera ricevette un decisivo impulso solo con la sua entrata nella compagnia di Cesare Rossi. Questi aveva ricevuto da Luigi Bellotti Bon l'incarico di dirigere una delle sue tre compagnie "modello", di cui entrò a far parte anche il giovane attore, nel quale Rossi riponeva molta fiducia, rite-

nendo che avrebbe avuto tempo e modo di emendare i suoi difetti, perché «ha buona volontà e finirà col piacere»[73]. Ma rimase ben presto deluso, e già un mese dopo scriveva a Luigi Bellotti Bon: «Il Maggi avrebbe tutti i mezzi per riuscire e buona volontà, ma ancora siamo lontani, ma molto lontani, e sarà sempre un attore convenzionale»[74]. Oltre a non voler correggere i suoi difetti, Maggi accampava molte pretese, e chiedeva continuamente denaro[75]. Era anche molto ambizioso e cercava di accaparrarsi le prime parti, facendo infuriare Rossi, che così si sfoga con Bellotti Bon: «non mi sembra di essere diventato tanto cane, per dover cedere le parti a questi ragazzi che [hanno] ancora il latte alla bocca in fatto d'arte». Esasperato, Rossi giunge al punto di ribadire che se egli vuole che «Cesare seguiti a fare questi Primi Attori che ancora mi stanno e che gli Autori gradiscono che faccia ancora io… metta un freno a questo ragazzo perchè mi pare che siasi, da qualche giorno, messo sopra una falsa strada», concludendo: «perché io non voglio assolutamente né come Direttore né come Attore stare alle mercede di Maggi e Compagnia bella»[76]. È comunque probabile che il giudizio nei confronti del giovane, scalpitante e incorreggibile attore si sia nel tempo addolcito, o che i due abbiano trovato una sorta di compromesso artistico e professionale, poiché il contratto con Bellotti Bon si concluse con il 1875, ma Rossi continuò ad avvalersi di Andrea Maggi.

Questi sarà infatti scritturato nella nuova compagnia "Città di Torino", istituita grazie alla concessione gratuita del Teatro Carignano per sei mesi all'anno da parte della municipalità. Si apriva così per Rossi una felice e prosperosa stagione artistica. Maggi fu scritturato come primo attore con un contratto datato 4 maggio 1876 e stipulato a Ferrara per la stagione successiva, dalla quaresima 1877 fino al carnevale 1879-1880 (fig. 2). Aveva solo ventisei anni e grazie alla sua determinazione era riuscito ad assumere un posto di rilievo nella compagnia. Il contratto, prevedeva il suo ingaggio come «primo attor giovane assoluto e tutti quei primi attori che non farà il signor Cesare Rossi»[77], e venne opportunamente adattato per venire incontro alle richieste del nuovo scritturato. Fu in particolare cancellata la dicitura che prevedeva la sua disponibilità a «vestirsi come comparsa per accrescere lustro alla messa in iscena delle singole rappresentazioni, perché così di patto ecc.». Maggi dunque pretese di entrare come artista a cui fossero dovuti dei riguardi e garantiti alcuni privilegi, pur restando disponibile, secondo la formula consuetudinaria del contratto, «a sostituire al momento la parte, anche fuori di sua

spettanza» di un qualunque artista che venisse a mancare per malattia o altro impedimento, e ad assumere «per compiacenza qualche parte non di sua spettanza, sempre che queste non eccedano il numero di [spazio rimasto vuoto] in tutto il repertorio della compagnia: e ciò per il migliore andamento delle produzioni». Fu anche cancellato l'articolo che attribuiva al capocomico la facoltà di estendere il contratto agli anni successivi, previo un preavviso all'attore ingaggiato. Evidentemente Maggi era sicuro di ottenere un certo successo e di potere poi ambire a un miglior trattamento o a un avanzamento di ruolo, passando da "primo attor giovane assoluto" a "primo attore". A una sua capacità di contrattazione si può certamente ascrivere la maggiorazione di mille lire all'anno dopo il primo (passando dalle 6.000 stabilite dal contratto a 7.000, come specificato in un articolo addizionale aggiunto a mano, prima della data e della firma).
A detta dei contemporanei, Maggi era un attore molto dotato ma poco incline allo studio, che gli avrebbe permesso di coltivare e perfezionare la sua arte[78]. Il giudizio di Salvini, che pur mostra di apprezzarne le qualità, è piuttosto severo: «se non poté salire alla sommità, deve incolpare se stesso. Può egli asserire di avere assiduamente e profondamente studiata l'arte sua? Non lo credo. Quali tesori di doni naturali egli possiede! Quale intuizione estesa, feconda, ma attutita dalla poca applicazione»[79]. Lo rimprovera a tal punto di negligenza nei confronti dell'arte, ovvero dello studio, che arriva ad affermare che le sue doti gli sono state paradossalmente dannose, poiché se avesse dovuto emendare qualche suo difetto o imperfezione si sarebbe dovuto applicare.
I critici dell'epoca descrivono Andrea Maggi come un attore dotato di una certa vivacità e disinvolta esuberanza nella recitazione, nonché dotato di ottimi mezzi vocali. Si distinse soprattutto nel repertorio romantico-popolare diffuso all'epoca, ovvero nei drammi salottieri e nelle commedie brillanti, tanto che ottenne il suo più grande successo nel *Cyrano* (fig. 3). Al suo nome sono tuttavia legate anche varie parti tragiche, fra cui Amleto e Otello. Nella stagione 1890-91 si trovava con la sua compagnia al Teatro Niccolini di Firenze e, come racconta Salvini nelle sue memorie, propose a quest'ultimo di interpretare la parte di Iago nell'*Otello*[80]. Maggi recitò in seguito nella compagnia di Bellotti Bon, assumendone alla sua morte, nel 1883, la direzione, che conservò a lungo. Sposò l'attrice Pia Marchi, dalla quale si divise prima di compiere una serie di tournée in Europa e nell'America del sud. La sua carriera di capocomico continuò a

lungo, e diresse con successo varie compagnie. Mantenne sempre uno stretto rapporto di collaborazione professionale con Cesare Rossi, tanto che questi, alla fine della carriera, gli propose di partire insieme per il sud America.
La sua passione per Shakespeare era nata probabilmente prima di entrare nella compagnia di Rossi, all'epoca in cui lavorava al Teatro dei Fiorentini di Napoli. Aveva infatti avuto occasione di recitare nell'*Otello*, che era andato in scena il 4 febbraio 1874 con la traduzione di Gaetano Barbieri. Achille Majeroni vi interpretava la parte del protagonista e Giovanni Serafini quella di Iago, mentre a Maggi, che all'epoca aveva ventiquattro anni, fu affidata la parte di Cassio, personaggio di un certo rilievo che gli permise di mettere in luce le sue capacità e di misurarsi con un ruolo diverso da quelli abituali[81].
Nel proporre il suo adattamento dell'*Amleto*, quattro anni dopo, Maggi era ovviamente allettato dall'idea di poter interpretare Shakespeare da protagonista, uscendo dalle solite parti di primo attore giovane delle commedie per affrontare un personaggio complesso, in cui si erano distinti i grandi interpreti della generazione precedente. È probabile che Cesare Rossi abbia accolto la proposta di mettere in scena l'*Amleto* con qualche titubanza, poiché le tragedie non facevano parte del suo repertorio abituale, incentrato sulle commedie di Goldoni, sulle farse e sui drammi borghesi di autori contemporanei (come Gherardi del Testa) o importati dalla Francia (come quelli di Dumas figlio, fra cui *Odette e Le Demi-monde,* nei quali trionferà Eleonora Duse).
Da uomo pratico ed esperto di cose teatrali, Cesare Rossi conosceva i gusti del pubblico e sapeva adeguarsi all'esigenza di "far cassetta"; proprio per questo non poteva essere che un cauto e oculato innovatore. E tuttavia, si può affermare che a suo modo aprì la strada a un nuovo repertorio, contribuendo al rinnovamento dell'arte teatrale. A partire dal 1892 proporrà per esempio la drammaturgia ibseniana, nella quale si distingueranno due grandi artisti che egli contribuì a portare al successo, Eleonora Duse ed Ermete Zacconi. Come attore, Cesare Rossi era eccellente nel repertorio comico (fig. 4). Era apprezzato soprattutto nelle parti di caratterista, che a detta di Edoardo Boutet tendeva ad assimilare uniformandole a un modello unico, e dunque monotono, di recitazione[82]. Ma come capocomico non era privo di una sua saggia e posata lungimiranza, come dimostra la scelta di rappresentare l'*Amleto*, una sfida coraggiosa che intraprese in un momento della sua carriera in cui si sentiva particolarmente sicuro

della gestione della compagnia.
Negli anni in cui fu messa in scena la tragedia, Rossi attraversava infatti un periodo di crescente affermazione e successo. Nel 1876 la sua compagnia aveva ottenuto dal Comune di Torino l'esercizio gratuito, per sei mesi all'anno, del Teatro Carignano, oltre a una sovvenzione. La compagnia fu denominata "Città di Torino" e la concessione aveva la durata di tre anni, durante i quali la compagnia ebbe modo di consolidarsi e arricchirsi di nuovi artisti, fra cui Giacinta Pezzana nel 1879 (per il triennio 1880-83) e, su consiglio di quest'ultima, la giovane Duse, con un contratto firmato nel dicembre del 1879[83]. Non ancora molto nota, Eleonora fu contattata da Cesare Rossi con una lettera che esordiva con: «Pregiatissima Signora Cecilia Duse»[84]. Nel contratto, in cui viene ingaggiata come «seconda donna assoluta», con l'obbligo di recitare anche le parti di prima donna che non farà la Pezzana, il nome Cecilia è più volte cancellato a penna e sostituito con Eleonora[85] (fig. 5). Cesare Rossi assunse anche il padre della Duse come generico, anche se in realtà non ne avrebbe avuto bisogno, come precisa nella sua prima lettera all'attrice[86]. La prima rappresentazione dell'*Amleto* andò in scena in questo contesto, meno di due anni prima dell'entrata nella compagnia di Eleonora Duse.
All'inizio del 1878 Rossi era dunque all'apice della sua fortuna artistica e professionale, nonché in un momento di relativa stabilità economica. La concessione del Teatro Carignano era stata prorogata per altri 5 anni, permettendogli di consolidare la sua attività. L'esperienza si inserisce all'interno dei reiterati tentativi, da parte dei capocomici italiani, di fondare un teatro stabile per sottrarsi alla necessità del nomadismo. La Compagnia Reale Sarda, istituita grazie a una sovvenzione statale da Vittorio Emanuele I nel 1821 e sciolta nel 1855[87], aveva costituito un esempio illustre di ampliamento del repertorio e di ricerca di una maggiore qualità, risultati resi possibili grazie alla stabilità economica. Ma la maggior parte delle compagnie continuavano ad essere di giro. Già il fatto di poter contare sulla concessione di un teatro cittadino come il Carignano era dunque un notevole privilegio.
Nei primi mesi del 1878 Rossi corrisponde con vari autori drammatici, capocomici, attori e impresari, intraprendendo iniziative volte a superare le difficoltà del mestiere e a garantire il successo della sua compagnia mediante azioni strategiche mirate: ampliare il repertorio, assicurarsi i migliori attori, scegliere le piazze più redditizie per le tournée. Il 10 febbraio scrive, a ragione, che «Il Carignano seguita ad andar bene». Nella stessa data scrive ad Alamanno Morelli per pro-

porgli di unire le loro forze associandosi: «Hai pur prova quanta sia la stima che nutro per te. Io ho in te piena fiducia perché sono convinto che sei non solamente artista e Capo Comico distintissimo, ma altresì un gentiluomo, persona onesta a tutte prove. – Laonde io farei con te assai volentieri una società»[88]. Mira evidentemente a rafforzare la compagnia, eliminando al contempo dalla piazza un rivale mediante il ricorso alla strategia del bene comune: «L'unione fa la forza, lo si dice tutti i momenti ma i Capi Comici, in generale, sembrano restii ad approfittare di questa verità. – Se tu sei il Papà degli artisti, permetti a me che mi chiami, come artista, figlio tuo. Mi pare che fra Padre e figlio sia conveniente od utile il sostenersi vicendevolmente. Se ci unissimo io credo che grande vantaggio ne ridonderebbe all'arte che tanto amiamo ed a [parola illeggibile] A che servono le rivalità? A noi no certamente e credo nemmeno all'arte».
Il prolungamento della concessione del Teatro Carignano diede a Rossi occasione di scrivere una lunga lettera di ringraziamento ai consiglieri della municipalità cittadina, in cui auspicava con molta umiltà di essere all'altezza delle aspettative e riuscire a raggiungere i risultati solo parzialmente ottenuti fino ad allora. Il rinnovo della concessione viene considerato fondamentale per perseguire tali obiettivi. Ancor più della creazione di compagnie stabili, afferma Cesare Rossi, il miglior modo per promuovere l'arte teatrale «è quello di concedere a queste compagnie girovaghe un teatro per ogni principale Città»[89]. Nell'affrontare il tema della decadenza dell'arte drammatica (dibattuto da molti letterati del tempo), egli polemizza apertamente contro la smania di novità alla moda importate dalla Francia, che corrompono i gusti del pubblico e creano fra i capocomici una spietata concorrenza, «che fa salire il prezzo a cifre esorbitanti con tutto scapito del restante del repertorio e della scelta del personale artistico»[90]. Ricordiamo che dal 1862 era entrata in vigore una convenzione con la Francia per la tutela dei diritti d'autore, a causa della quale i testi francesi, che prima erano a buon mercato, erano divenuti molto costosi, al punto da contribuire alla rovina di capocomici come Luigi Bellotti Bon (che nel 1883 si suiciderà sopraffatto dai debiti). Del resto, il punto di vista di Rossi è molto tradizionale: all'imitazione dei drammi francesi allora in voga, egli continua a preferire «le farse e migliori commedie del vecchio repertorio», spesso accantonate per fare spazio alle novità. Per dare nuova linfa al teatro occorrono, egli sostiene, buoni autori drammatici e buoni attori.
La parte più interessante della lettera riguarda proprio il progetto di

istituzione a Torino di una Scuola di Declamazione, come era già stato fatto a Firenze[91]. Rossi esordisce, tuttavia, affermando di non credere nell'utilità dell'insegnamento della recitazione, che a differenza delle altre arti «non ha alcuna teoria, che si possa imparare da maestri, studiare sui libri» e richiede piuttosto una forte attitudine individuale all'osservazione e all'imitazione delle passioni (una concezione che sarebbe molto piaciuta a Diderot). Ciò premesso, Rossi non si esime dal soddisfare il desiderio espresso dalla municipalità cittadina e propone un suo *Progetto per una Scuola di Declamazione da istituirsi in Torino*, scritto sempre di sua mano di seguito alla lettera di ringraziamento. Il Progetto, qui trascritto nel presente volume, prevede l'organizzazione di due corsi, le cui attività si dovrebbero svolgere in parallelo a quelle del teatro. La scuola, diretta dallo stesso Rossi, ha lo scopo di formare nuovi giovani attori, che potranno poi essere ingaggiati nelle migliori compagnie. Gli allievi dovranno perciò avere dai quindici ai venti anni, l'età considerata più adatta all'apprendimento teorico e pratico della professione. Al fine di incoraggiare e avviare i giovani alla carriera artistica, il progetto prevede un fondo da utilizzare come sussidio per un allievo promettente che sia stato ingaggiato da una compagnia drammatica. La scuola si fonda su una serie di regole e su una disciplina piuttosto severa, che richiede l'adempimento agli obblighi previsti, fra cui la presenza alle prove e la disponibilità a interpretare qualsiasi ruolo, compreso quello di comparsa. Ancora pesantemente condizionato dal sistema dei ruoli, il teatro italiano cerca nella formazione delle nuove generazioni la strada di un rinnovamento, che limiti l'arbitrio e le pretese degli attori. È anche questo un piccolo segno che preannuncia la futura affermazione del teatro di regia. Ma sarà una strada ancora lunga da percorrere.

La fortuna dell'*Amleto* di Maggi

L'adattamento di Maggi dell'*Amleto* andò in scena venerdì 4 gennaio 1878 a Torino al Teatro Carignano. Gli incassi della prima serata furono discreti (introito lordo £. 696.50, spese ordinarie £ 150, straordinarie £ 56.20, introito netto £ 490.30, introito riportato 245.15[92]). A giudicare da quanto si legge nei registri contabili della compagnia, però, dopo la curiosità iniziale il pubblico non mostrò entusiasmo per la tragedia, che fu replicata a Torino soltanto tre volte e non ottenne un

grande esito. La rappresentazione del giorno successivo vide un incasso dimezzato (£ 348.50, spese serali 160, introito riportato 138.69); quella di oltre un mese dopo, il 26 febbraio, fu ancora più deludente (£ 284.50, spese serali 160[93]) e quella del 26 marzo vide un introito di sole £ 76.32[94]. L'*Amleto* rimase tuttavia nel repertorio della compagnia e durante l'anno fu portato in tournée al sud, anche in questo caso con esiti decrescenti: mercoledì 26 giugno, a Catania, ebbe un incasso di 252.44 lire, mentre giovedì 5 agosto, a Catanzaro, ne ottenne solo 158[95]. Evidentemente, la strada aperta dalle interpretazioni di Ernesto Rossi e Tommaso Salvini non era sufficiente a garantire un interesse diffuso per il capolavoro shakespeariano.

Il modesto successo dell'*Amleto* di Maggi fu attribuito anche alla giovane età dell'autore, ardito nel cimentarsi con un testo in cui avevano trionfato grandi attori come Rossi, Salvini ed Emanuel. Eppure, anche quest'ultimo aveva interpretato per la prima volta Amleto a ventotto anni. Ma il recensore della prima torinese dello spettacolo sottolineò la difficoltà dell'impresa per un giovane ancora inesperto, seppure promettente, come Maggi, che a suo giudizio non aveva una piena padronanza dei propri mezzi vocali: «qualche volta esagerò spingendo molto la voce e il gesto; qualche volta esagerò in senso contrario abusando di mezze voci e di pause, ma in una parte così difficile è molto da perdonarsi a chi la sostiene per la prima volta»[96]. Sembra insomma voler giustificare la modesta accoglienza del pubblico, che comunque regalò al beneficiato «una magnifica corona d'alloro». Dell'adattamento non fa parola, mentre menziona, fra gli altri comici, Teresa Leigheb nella parte di Ofelia: «Non fecero male gli altri attori ed attrici (la signora Leigheb-Migliotti, Ofelia, ebbe due chiamate), ma... *La mise en scène* poteva essere migliore». Anche in questo caso sembra si tratti più di un successo personale che di un reale apprezzamento per l'interpretazione del personaggio di Ofelia, che del resto nell'adattamento di Maggi ha poche battute e poteva essere giudicato soprattutto dalle canzoni nella scena della follia (riprese fedelmente dalla traduzione del Carcano per Salvini).

Curiosamente, nel copione dell'*Amleto* la dicitura «ridotta da A. Maggi» risulta cancellata con un tratto di penna, ma si tratta quasi certamente di un intervento successivo. Fra gli attori, nella parte del protagonista troviamo lo stesso Maggi, a cui fu dedicata la prima serata, di venerdì 4 gennaio. Così si legge infatti nel *Giornale della Drammatica Compagnia della Città di Torino diretta dal cav. Cesare Rossi* (anni 1877-1882): «Amleto – serata Maggi Andrea», con la spe-

cificazione che metà dell'incasso era destinata al capocomico[97]. La maggior parte degli altri attori fanno parte della compagnia, con ingaggi triennali o annuali, spesso rinnovati. Alcuni di loro, come vedremo, si ritroveranno nell'organico e nel cast dell'*Amleto* di dieci anni dopo, quando entrò a far parte della troupe Ermete Zacconi. Come si può notare dall'elenco qui di seguito trascritto, vi furono anche varie sostituzioni di attori già nel corso del 1878[98]:

"Amleto. Tragedia in 6 atti di Guglielmo Shakespeare" – ~~ridotta da A. Maggi~~
Amleto, Principe di Danimarca – A. [Andrea] Maggi[99]
Claudio Re di Danimarca – L. [Lucio] Mario[100]
Gertrude Regina di Danimarca – T. [Teresa] Bernieri[101]
Ofelia – T. [Teresa] Leigheb[102]
Laerte – A. [Alessandro] Marchetti[103]
Polonio – A. [Antonio] Colombari[104]
Orazio – A. [Alfredo] Frediani[105]
Marcello } ~~G. Salusti C.~~ [Carlo] Caldelli[106]
Bernardo} ufficiali ~~P. [Pio] Galassi~~[107] F. [Ferdinando] Arcelli[108]
Guildesterno} A. Leigheb
Rosengrats} Cortigiani ~~E. [Enrico] Gallina~~[109] A. [Arnaldo] Tombari[110]
1° Becchino ~~E. [Enrico] Gallina~~ A. [Arnaldo] Tombari
2° Becchino [nome cancellato]
Ombra del Padre di Amleto A. [Attilio] Bagni[111]

Attori del teatrino di corte
Il Re ~~A. [Attilio] Bagni~~ G. [Guido] Guidi[112]
La Regina G. [Giuseppina] Solazzi[113]
Luciano [nome cancellato] Galassi

La distribuzione delle parti vede artisti di un certo rilievo, come Andrea Maggi, Teresa Bernieri e Antonio Colombari, nei personaggi-chiave della tragedia, e attori meno noti nelle parti minori. Molti sono comunque i comici impegnati nella rappresentazione e soltanto ad Arnaldo Tombari viene affidata una doppia parte (quella di Rosengrats e quella del primo becchino, entrambe in sostituzione di Enrico Gallina). Come dimostra chiaramente anche la proporzione delle retribuzioni annuali, Andrea Maggi rappresentava l'attrazione principale dello spettacolo. La prima rappresentazione era infatti in suo onore e anche nell'adattamento tutto ruotava attorno alla figura del protagonista, come accade in tutte le riscritture di *Amleto*

dell'Ottocento. Del resto, se la tragedia fu assunta dai grandi attori come banco di prova del loro virtuosismo recitativo è anche perché si prestava perfettamente, al di là dell'intreccio anomalo rispetto al genere, a una concentrazione dell'interesse drammatico sul protagonista.

Un adattamento per il grande pubblico

L'adattamento di Andrea Maggi presenta notevoli differenze strutturali rispetto all'originale shakespeariano. Cercherò di delinearle in sintesi nel loro complesso in relazione ai diversi atti, concentrandomi sulle differenze relative all'intreccio e riservando alle note dell'edizione critica le osservazioni più specifiche relative al contenuto delle singole battute e la comparazione con il copione utilizzato da Salvini. In generale, la molteplicità delle azioni viene sacrificata all'unità, mentre il protagonista diventa l'elemento accentratore del dramma, con una particolare attenzione a salvaguardare la verosimiglianza psicologica. Viene inoltre operata una sintesi dei discorsi dei personaggi e una concentrazione della trama, con l'eliminazione di tutto quanto è considerato accessorio.
Come ho già accennato, quasi tutti i riferimenti al contesto storico-politico vengono eliminati, riducendo la tragedia a un dramma familiare. Dalla prima scena (che Maggi divide in due, con la cesura inserita alla prima apparizione dello spettro) viene espunto ogni riferimento all'antefatto e alla situazione politica. In Shakespeare è riassunta da Orazio, che spiega a Bernardo e Marcello il motivo dei preparativi di guerra in Danimarca, dovuti alle minacce di Fortebraccio, che vorrebbe riprendersi le terre perdute dal padre e conquistate dal vecchio re Amleto. Si tratta di un passo importante per lo sviluppo della trama e per una contestualizzazione della vicenda all'interno di un più ampio contesto. Ma nelle riscritture ottocentesche è solitamente rigettata sullo sfondo o eliminata a favore della vicenda sentimentale, e la versione di Maggi non fa eccezione. Anzi, rispetto a quella del Carcano per Salvini è ancora più radicale nell'eliminazione dei riferimenti. Il versante politico viene totalmente eliminato anche dalla successiva scena di corte, in cui Claudio dovrebbe raccontare di aver scritto al re di Norvegia, zio di Fortebraccio, di intercedere a favore della pace presso il bellicoso nipote (a tal fine dovrebbe inviare come latori del messaggio al vecchio Norvegia due personaggi di

contorno, Voltimando e Cornelio, eliminati sistematicamente dagli adattamenti). Andrea Maggi taglia dunque il riferimento del re alle minacce di guerra e limita i suoi interventi a questioni interne: la partenza di Laerte e la perdurante tristezza di Amleto.
Dalla quarta scena sono espunti i consigli di buon senso rivolti a Laerte dal padre Polonio, che si limita ad augurargli buon viaggio. Insieme alla riduzione delle battute di Polonio nelle altre scene, come quella successiva delle raccomandazioni a Ofelia, i tagli condizionano la caratterizzazione complessiva del personaggio, notevolmente semplificato e privato del suo potenziale comico, che agli occhi dei contemporanei doveva apparire incongruo all'interno di una tragedia. Viene così attenuata la contrapposizione fra la corte corrotta, attorniata da vili e pomposi cortigiani (come appunto Polonio, Osric, Rosencrantz e Guildenstern), e gli onesti puri di cuore come Amleto, Ofelia e Orazio. La quarta scena del testo shakespeariano, in cui Amleto si reca sugli spalti, equivale nel copione di Maggi al "Quadro 3". Il manoscritto è infatti strutturato secondo i cambiamenti di scena previsti dalla rappresentazione, per cui registra il nuovo mutamento di ambientazione dalla sala del trono agli spalti. Maggi unisce la scena quarta alla quinta, in cui lo spettro parla ad Amleto, abbreviando molto il racconto dell'antefatto. E qui finisce il primo atto, senza sostanziali stravolgimenti della struttura ma con molti tagli, soprattutto delle tirate, e notevoli semplificazioni.
Il secondo atto, che potrebbe essere definito delle trame occulte, non presenta particolari differenze strutturali. Viene però completamente omessa la scena in cui Polonio incarica Rinaldo di spiare il comportamento di Laerte in Francia; scena importante per la definizione dell'agire obliquo di Polonio ma evidentemente considerata inutile ai fini dello sviluppo della trama. Del resto, il personaggio di Laerte viene complessivamente privato di spessore psicologico, come del resto era accaduto nell'adattamento per il teatro lirico di Arrigo Boito, andato in scena con le musiche di Franco Faccio al Carlo Felice di Genova nel 1865[114]. La semplificazione della psicologia dei personaggi, ricondotti allo schema elementare delle passioni, e l'esplicitazione del sentimento d'amore di Amleto per Ofelia risentono dell'influenza dell'immaginario operistico. La scena in cui Ofelia racconta al padre dell'atteggiamento da folle di Amleto viene invece mantenuta, e così anche la successiva (la seconda nel testo originale), in cui il re e la regina affidano a Rosencrantz e Guildenstern il compito di indagare subdolamente per scoprire le cause della malinconia del principe; la scena

continua con l'entrata di Polonio, che comunica al re di sapere il motivo dell'atteggiamento stravagante di Amleto, ma senza l'interruzione ad arte che si trova nel testo shakespeariano, dove il re riceve gli ambasciatori che provengono dalla Norvegia (Voltimando e Cornelio). Avendo eliminato il contesto politico finora, ovvio che questa parte non poteva che essere cassata. Dopo aver accolto la proposta di Polonio di spiare il colloquio fra Amleto e Ofelia, il re e la regina escono e si svolge la conversazione fra Polonio e Amleto che sta leggendo un libro (azione divenuta quasi emblematica e spesso raffigurata nell'iconografia). Di seguito si svolge l'incontro fra Amleto e i due vecchi compagni Rosencrantz e Guildenstern, anch'esso molto abbreviato e semplificato, che comprende anche l'annuncio dell'arrivo degli attori nel castello di Elsinore. Lo scambio di battute sulle compagnie teatrali fra i due cortigiani e il principe viene ridotto al minimo, poiché contiene riferimenti alla prassi scenica di epoca elisabettiana che sarebbero risultati incomprensibili al pubblico dell'Ottocento. Curiosamente, la lunga tirata dell'attore, che dà un saggio della sua recitazione con il pezzo su Pirro, viene invece riproposta: evidentemente costituiva un apprezzabile diversivo, intercalata dal commento di Polonio («È troppo lunga»). Amleto, dopo aver proposto ai commedianti l'inserimento di un brano da lui scritto, riflette in un monologo sulla propria inettitudine e sul fatto che un semplice commediante sia capace di commuoversi per Ecuba, ovvero per un sogno della passione che esalta la sua immaginazione. Momento essenziale per l'interpretazione del personaggio, e raffinato riferimento all'arte dell'attore, il monologo viene mantenuto al suo posto nella struttura, a suggello del secondo atto.
Il terzo atto presenta molte differenze rispetto all'originale, nonché numerosi e significativi tagli. Il colloquio del re e della regina con Rosencrantz e Guildenstern (a cui partecipano anche Polonio e Ofelia) non termina come in Shakespeare con le parole pronunciate in un "a parte" dal re, che lamenta il peso del suo misfatto sulla coscienza. Ciò toglie spessore al personaggio, ridotto a una figura molto schematica di *villain*. Il successivo monologo di Amleto, che inizia con il celebre *Essere o non essere* è riproposto con pochi tagli, poiché costituisce un momento essenziale di virtuosismo attorico. Dopo il dialogo con Ofelia, e il breve commento del re e di Polonio che hanno spiato la scena, Amleto rivolge le sue raccomandazioni ai commedianti. Anche le scene successive si susseguono come nell'originale, con piccoli sfrondamenti di poca importanza (come il breve scambio di battute con Rosencrantz e Guildenstern): Amleto prega

Orazio di osservare il comportamento del re durante la rappresentazione e poi si dispone ai piedi di Ofelia per assistere alla recita insieme alla corte. Vengono cassate le battute salaci e ricche di doppi sensi osceni rivolte da Amleto a Ofelia e la recita comincia con le parole pronunciate dal Prologo, senza alcun riferimento alla pantomima, che viene eliminata. Tranne che per alcuni dettagli, per la recita dei commedianti Maggi riprende i versi in rima baciata dell'adattamento usato da Salvini, mentre le battute intercalate da Amleto e dagli altri personaggi sono diverse.
Dopo l'interruzione della recita, Amleto rivolge le sue provocazioni a Rosencrantz e Guildenstern nella celebre scena del flauto, senza tuttavia che compaia alcun suonatore a cui il principe sottrae lo strumento. Dopo l'annuncio di Polonio ad Amleto che la madre vuole parlargli, e il breve monologo del principe, l'adattamento di Maggi elimina due brevi scene di un certo rilievo per il dipanarsi dell'intreccio: quella in cui il re ordina a Rosencrantz e Guildenstern di condurre con loro Amleto in Inghilterra e quella in cui, usciti i due cortigiani, Polonio avverte il re che intende spiare il colloquio del principe con la madre da dietro una tenda. Maggi sposta direttamente la scena nella stanza del re Claudio, che ricorda il proprio crimine e si pente. Al re sono riservate pochissime battute, ma in un foglio poi aggiunto al copione il monologo è molto ampliato, riprendendo il testo dall'originale shakespeariano. Si tratta di certo di un'aggiunta successiva alla prima dello spettacolo, probabilmente dovuta al fatto che l'attore che interpretava il re, Attilio Bagni, era stato sostituito da un altro interprete, Guido Guidi. Se l'ipotesi è giusta, sarebbe un esempio lampante di come i copioni venissero adattati ai componenti della compagnia, valorizzando le capacità di ognuno ma anche rivedendoli in base alle richieste degli artisti, che di solito cercavano di estendere la loro parte.
La scena del colloquio fra Amleto e la madre raggiunge un notevole *pathos*, ma subisce a un certo punto una brusca cesura con l'abbassamento delle luci per l'entrata dello spettro: «Lo spettro e detti (scura la scena)». Maggi preferisce essere fedele al testo portando in scena lo spettro, ma cerca di dematerializzarne la presenza mediante un gioco di luci, creando un'atmosfera che attenui l'inverosimiglianza della scena. Il riferimento al cadavere di Polonio, che Amleto dovrebbe trascinare via pronunciando un gioco di parole («Come sir, to draw towards an end with you»), viene dapprima inserito ma poi cancellato, forse dopo la prima rappresentazione. Le consuetudini

teatrali dell'Ottocento mal sopportavano simili azioni, poco realistiche e troppo prosaiche allo stesso tempo, ma soprattutto concepite come un disturbo alla drammaticità della scena.
Il quarto atto si allontana molto, sia nel copione di Maggi che in quello del Carcano per Salvini, dalla struttura dell'originale shakespeariano. Maggi fa iniziare la scena ribadendo la centralità del protagonista e focalizzandosi sul suo procrastinare la vendetta, con un breve monologo di Amleto che confronta il suo codardo indugiare con il coraggio ardimentoso e lo sprezzo del pericolo dimostrato dai soldati, che corrono alla guerra senza neppure conoscere il pezzo di terra per cui combattono. Elimina di fatto diverse scene e dialoghi, fa cui quello in cui Gertrude racconta a Claudio della follia di Amleto e dell'uccisione di Polonio (con il re che manifesta la sua intenzione di allontanare il principe), il colloquio di Amleto con Rosencrantz e Guildenstern (in cui il protagonista assimila i due cortigiani a spugne imbevute del favore del re), le riflessioni di Claudio sulla necessità di far partire Amleto senza tuttavia causare disordini e malcontento nel popolo. L'adattamento si riallinea all'originale nella scena del colloquio fra Claudio e Amleto, che risponde con battute da *fool* alle accuse del re. Alla domanda iniziale di Claudio, che chiede ad Amleto dove sia Polonio, questi risponde con un *pun* sulla dieta di Worms, episodio storico ben presente ai contemporanei di Shakespeare ma non agli spettatori dell'Ottocento. Curioso, dunque, che Maggi riproponga la battuta, comunque funzionale allo sviluppo del discorso e potenzialmente allusiva alla vile cortigianeria evocata dall'immagine zoologica («Re. A cena dove? Amleto. Non dove si mangia ma dove si è mangiati. Un'ampia congrega di vermi politici s'accolse dintorno a lui»). Evocando l'immagine del verme che si ciba della carne di re, a sua volta utilizzato per pescare un pesce che sarà mangiato da un mendicante, Amleto dimostra a Claudio come «un re possa fare un viaggio di stato attraverso le budella di un mendicante». Come il Carcano, Maggi ripropone queste battute fondamentali di Amleto, a dimostrazione del fatto che erano divenute un momento topico della tragedia. Si tratta infatti di un efficace esempio del potere sovversivo della fertile immaginazione del protagonista. Non di una fantasia che trascenda la realtà materiale per librarsi verso territori metafisici, ma di un'immaginazione che mira a una riduzione del mondo a elementi concreti, materiali. Non credo sia eccessivo parlare di pensiero prescientifico, che mette in crisi anche le gerarchie prestabilite di valori sociali per effetto dell'azione livellante della morte, che riduce in pol-

vere ogni forma viva e vanifica ogni pretesa di grandezza e gerarchia. Lo scambio di battute era comunque entrato nella tradizione recitativa fin dal secolo precedente. Una delle incisioni di Chodowiecki relativa all'interpretazione di Johann Brockmann mostra l'attore che dialoga con il re e compie un gesto imitativo per esprimere l'idea del mendicante che potrebbe cibarsi di carne di re: allarga indice e pollice all'altezza dello stomaco, a rappresentare minuziosamente l'immagine concreta e piuttosto volgare da cui scaturisce il concetto. Ma l'iconografia successiva non riproporrà l'atteggiamento di Amleto e dubito che Maggi o Salvini si concedessero un gesto analogo a quello di Brockmann. Tuttavia, l'immagine che evoca il concetto del «viaggio di stato attraverso le budella di un mendicante» viene riproposta come un elemento essenziale del malinconico filosofare di Amleto.
Dalla seconda scena del quarto atto il copione di Maggi si allontana dalla struttura del testo originale, poiché elimina il dialogo fra Fortebraccio e il capitano, nonché la successiva interrogazione di quest'ultimo da parte di Amleto, curioso di sapere di chi sono le truppe dispiegate in assetto di guerra. Sapere che i soldati andranno a combattere per un fazzoletto di terra senza valore offre ad Amleto lo spunto per una breve ma intensa riflessione sulla guerra, «il cancro di troppa ricchezza, e pace», e sul suo codardo indugiare, tanto più colpevole se paragonato al coraggio e al patriottismo di soldati pronti a morire «for a fantasy and a trick of fame». Quest'ultima espressione, a ben vedere, getta un'ombra di scetticismo sull'ideale eroico del valore militare, del correre a combattere per un fazzoletto di terra che non basterà a contenere i cadaveri dei caduti. Non si tratta certo dell'irrisione cinica di Falstaff al concetto di onore (*Henry IV, part 1,* V, 1), ma non si può negare che lo scetticismo e lo sguardo distaccato di Amleto apra una piccola ma significativa falla nel compatto mondo di valori militari, al cui vertice risiede l'eroismo guerriero. La conclusione di Amleto riconduce tuttavia il discorso alla sua motivazione essenziale, consona a una tragedia di vendetta: «Da questo momento, i miei pensieri siano di sangue, o non siano niente che vale». Di tutto ciò resta una pallida traccia nel copione di Maggi, dove si fa riferimento ai soldati che espongono la loro vita «a tutte le eventualità, alla morte, ai pericoli più tremendi per un pugno di terra» solo per paragonare il loro ardimento alla pusillanimità che Amleto riconosce nel suo procrastinare la vendetta.
La seconda scena del copione di Maggi corrisponde alla quinta dell'originale shakespeariano, in cui la regina riceve Ofelia. Le filastroc-

che della fanciulla, seppur epurate nella forma, vengono riportate con una certa fedeltà, facendo riferimento all'immagine della ragazza sedotta e abbandonata oltre che alla tomba del padre. Si trattava infatti di un momento importante di espressione del *pathos* nella sua accezione più sentimentale e lacrimosa, con una vergine sacrificale che sragiona al punto da evocare fantasmi di lussuria. La scena successiva, con l'arrivo di Laerte supportato dal popolo e deciso a vendicare la morte del padre, viene riproposta molto abbreviata, prima del rientro in scena di Ofelia ornata di fiori. Anche questa seconda apparizione di Ofelia viene mantenuta sostanzialmente fedele, per portare a compimento l'effusione sentimentale mediante l'espressione del dolore del fratello per la fanciulla impazzita.
L'intermezzo relativo alla sorte di Amleto presenta una notevole variante rispetto all'originale: la lettera di Amleto, sopravvissuto ai pirati e alla trappola ordita per lui dal re, non viene consegnata dai marinai a Orazio, il quale viene a sapere dal principe delle sue vicissitudini ed è esortato a condurre i due uomini dal re per dargli delle lettere e raggiungerlo quanto prima. Nel copione di Maggi, Marcello consegna al re, alla presenza di Laerte, una lettera di Amleto che preannuncia il suo ritorno. Anticipa in sostanza la scena che in Shakespeare avviene dopo, semplificando l'azione complessiva. Ciò serve a dare maggiore consequenzialità e forza al successivo tentativo di Claudio di convincere Laerte a vendicarsi della morte del padre, ucciso da Amleto. La scena della lettera di Amleto ad Orazio viene posposta, seppure con alcune varianti (è Marcello a consegnarla, da parte di un marinaio), e poi cancellata a penna. Probabilmente risultava un impedimento alla fluidità dell'azione. Il dialogo fra il re e Laerte, dunque, continua, senza interruzioni che, alla prova della scena, risultavano inefficaci e lesive della tensione drammatica. Del resto, come nel copione del Carcano per Salvini, la rivelazione a Laerte del delitto di Amleto era stata già anticipata, per rendere più verosimile e meno implicita la scena e orientare fin da subito il desiderio di vendetta di Laerte.
Maggi non accenna al fatto che Amleto gode dell'appoggio del popolo, motivo per cui il re non può procedere direttamente contro di lui. Anche in questo caso la vicenda è tendenzialmente ridotta a una tragedia privata, sminuendo il peso della tirannide di Claudio. Anche il fatto che sia Laerte e non Claudio a suggerire di avvelenare la punta della spada sottrae una parte di responsabilità al sovrano, conferendo al contempo maggiore autonomia, aggressività e impeto decisionale a Laerte.

In Shakespeare, questi viene più esplicitamente manipolato dal re, che lo raggira anche con i suoi discorsi, per lo più eliminati o molto sintetizzati nei due adattamenti per la scena. Si percepisce, in entrambi i copioni, l'esigenza di far correre più speditamente e risolutamente la tragedia verso il finale, accrescendo la suspense con una serie di azioni serrate. L'arrivo della regina che annuncia la morte di Ofelia interrompe per un attimo l'azione per reintrodurre uno squarcio di *pathos*. La lunga descrizione della regina viene dapprima tradotta ma poi cancellata, sempre per la stessa esigenza di non rallentare troppo l'azione principale. E così termina il quarto atto.
Il quinto e ultimo atto si apre, com'è noto, con la controversa scena dei becchini, eliminata dalla maggior parte delle versioni almeno fino alla metà dell'Ottocento. Maggi sceglie di riproporla, facendoli discettare sull'opportunità della sepoltura cristiana di Ofelia e mantenendo le loro facezie sulla professione, ma poi, forse a causa di un esito poco felice alla prima rappresentazione, questa prima parte viene cancellata e si fa iniziare la scena con il canto del becchino e il commento di Amleto, che dialoga con Orazio riflettendo sulla vanità e l'inutile prosopopea degli umani. Seguono poi le riflessioni innescate dal dissotterramento del cranio di Yorick, in cui Amleto esercita la sua immaginazione fino a seguire col pensiero il possibile percorso delle ceneri di Alessandro Magno, che potrebbero essere addirittura usate per turare le falle di una botte.
Come nel testo originale, a questo punto arriva il corteo funebre che accompagna il feretro con il corpo di Ofelia. La scena viene molto sintetizzata e già dopo poche battute Amleto si scontra con Laerte; i due vengono rapidamente separati e si conclude il quinto atto (mentre in Shakespeare finisce soltanto la prima scena). Molto probabilmente Maggi riteneva che fosse necessario uno stacco maggiore per il cambiamento di ambientazione. L'azione successiva, infatti, si svolge nella sala del trono e da quel momento in poi la tragedia non muterà più di luogo. Amleto racconta a Orazio della trama ordita dal re per ucciderlo e di come fosse riuscito a sventarla mandando a morte i latori della missiva fatale, Rosencrantz e Guildenstern. Viene omessa la battuta in cui Amleto rimpiange di essersi lasciato trasportare dalla passione con Laerte, nella cui causa, afferma, vede riflessa la propria. Si tratta di un parallelismo significativo, replicato dall'analogia con il desiderio di riscatto di Fortebraccio, un altro figlio che ha perduto il padre. Ma gli adattatori dell'Ottocento non erano sensibili a questa rete di rimandi contestuali, comunemente trascurati a

vantaggio dell'azione principale.
Nella seconda scena del sesto atto arriva Marcello a riferire ad Amleto della scommessa che il re ha fatto su di lui, ovvero sul suo duello con Laerte. Anche in questo caso, una variante apparentemente poco rilevante, dovuta soprattutto all'esigenza di ottimizzare la distribuzione delle parti e ridurre il numero di attori impiegati, implica invece una forte sottrazione di senso. Nell'originale shakespeariano il latore del messaggio è infatti Osric, un viscido e cerimonioso cortigiano che Amleto definisce un moscerino (*water-fly*), una cornacchia che possiede terre melmose ma fertili, prendendolo poi in giro con sferzante sarcasmo. La sostituzione di questo personaggio minore ma essenziale, rappresentativo dell'ipocrisia servile che alberga alla corte di Danimarca, con un semplice personaggio-funzione, Marcello, è un chiaro esempio della forte riduzione di senso che simili varianti comportano. La scena diventa così un mero momento di raccordo, un passaggio puramente informativo. Maggi mantiene invece i richiami di Amleto alla provvidenza, a cui allude a più riprese nel corso dell'ultima parte della tragedia (aveva definito provvidenziale ritrovarsi in tasca il sigillo di suo padre allorché aveva dovuto contraffare la lettera del re per mandare a morte Rosencrantz e Guildenstern al posto suo e poco più avanti parlerà di una speciale provvidenza nella caduta di un passero). L'ultima scena del copione si apre direttamente con i rituali che precedono il duello, con Amleto che chiede perdono a Laerte e la scelta delle spade. Com'è noto, i due combattenti si scambiano fortuitamente le armi, mentre Maggi introduce una strana variante, in cui Laerte accetta di scambiare la sua spada su proposta di Amleto, pur sapendo che è avvelenata. Egli accetta insomma di morire pur di non perdere l'onore (e dice in un 'a parte': «Ah! son perduto»). Ma prima di morire ammette, come nel testo originale, di essere vittima del suo stesso inganno. Come in Shakespeare, Amleto scopre la macchinazione dopo la morte della madre, che ha bevuto per errore dalla coppa avvelenata destinata a lui, e a quel punto si scaglia contro il re, ferendolo con la spada (ma senza costringerlo a bere dalla coppa) e infine muore, affidando a Orazio il compito di raccontare la sua triste storia e annunciando la vittoria di Fortebraccio che regnerà sulla Danimarca. Così finisce la tragedia.
Come nella versione del Carcano per Salvini, viene eliminata completamente la parte finale, ovvero l'arrivo di Fortebraccio, che insieme all'ambasciatore dialoga con Orazio. Questi ordina di esporre i cadaveri bene in vista e annuncia di voler raccontare a tutti in modo

veritiero quanto accaduto. Ma ancora più significativo è l'appello di Fortebraccio, che chiama in causa i più nobili spettatori con una battuta metateatrale: «Let us haste to hear it, / And call the noblest to the audience». Il ridimensionamento della cornice storica, funzionale all'accentuazione del versante patetico-sentimentale, comporta anche il sacrificio di una fitta rete di rimandi metateatrali e intertestuali, che sarà riscoperta pienamente solo nel secolo successivo.

L'*Amleto* interpretato da Ermete Zacconi

A seguito dello scarso successo ottenuto dall'*Amleto* di Maggi nelle tournée in Sicilia e in Calabria, la tragedia fu tolta dal repertorio, che tornò a concentrarsi su una drammaturgia comico-drammatica. L'entrata nella compagnia di Zacconi, nel 1888, mutò tuttavia anche gli equilibri che si erano venuti a creare nell'offerta spettacolare, inducendo Cesare Rossi a più ardite operazioni di rinnovamento del repertorio. Zacconi era entrato come primo attore nella compagnia di Giovanni Emanuel nel 1884, rimanendovi fino al 1886. Aveva dapprima firmato il contratto per rinnovare la sua permanenza nella compagnia di Emanuel, ma poi l'aveva rescisso per entrare come primo attore e direttore in quella di Casilini, che come sapeva sarebbe stata ben presto rilevata da Cesare Rossi, come infatti accadde. Quando fu ingaggiato da Cesare Rossi era dunque un attore già piuttosto affermato. Come ricorda egli stesso nelle sue memorie, fu scritturato al posto di Flavio Andò, che era passato nella compagnia della Duse, come «primo attore assoluto»[115]. In verità, da quanto emerge dai registri contabili, fu scritturato per tre anni, ovvero fino al carnevale 1890-91, per interpretare «tutte le parti di Primo Attore e Primo Attor giovane», con paga annua di 7.700[116]. Zacconi, che aveva allora trentun anni, era uno degli attori più promettenti della nuova generazione, mentre Cesare Rossi e Tommaso Salvini, nati entrambi nel 1829, avevano ormai quasi sessant'anni. Nella sua autobiografia, Zacconi si lamenta della ristrettezza del repertorio della compagnia di Rossi, dove «si rappresentava molto Goldoni ma nessuna novità»[117]. Da oculato amministratore della compagnia, Cesare Rossi riproponeva in effetti le pièce di sicuro successo, inserendo le novità con molta cautela, ma con qualche scelta coraggiosa. Negli anni successivi, per esempio, propose vari drammi di Ibsen, ai quali la presenza di Zacconi garantiva un sicuro successo e che furono interpre-

tati secondo la linea realistico-positivista che l'attore stava portando avanti. Ma a Zacconi interessa assumersi totalmente il merito di aver indotto il vecchio capocomico più tradizionalista a rinnovare il repertorio. Una riproposta coraggiosa fu anche l'*Amleto*, che la compagnia portò dapprima in tournée a Firenze, con Zacconi nella parte del protagonista, per poi riproporlo a Torino e a Roma.
Nella sua autobiografia, Zacconi cerca di porre in rilievo la ventata rinnovatrice che egli seppe portare all'interno della compagnia, alla quale propose per esempio *L'amico delle donne* di Dumas figlio e alcuni drammi tratti dalle novelle di Edgar Allan Poe. Parla sempre in prima persona, come se a portare in scena i vari drammi non fosse stato altro che lui. E così, senza alcuna tentazione di falsa modestia, ci racconta dell'inserimento della tragedia shakespeariana nel repertorio:

A queste mie audaci imprese e a qualche personale interpretazione goldoniana, io aggiunsi in quel primo anno, abbastanza decisivo per me, un «Amleto» (non prima e non ultima mia interpretazione del lavoro) che mi procurò una buona critica, un buon successo di pubblico e alcune belle soddisfazioni per il mio spirito di studioso[118]

Zacconi, come vedremo meglio poco più avanti, utilizzò un nuovo adattamento del testo, realizzato a partire dalla versione di Carlo Rusconi. La ripresa dell'*Amleto* vide un sostanziale rinnovamento del cast, con alcune permanenze rispetto alla messa in scena di dieci anni prima. Questi gli attori impegnati nella rappresentazione, che si ricavano dal Registro dei *drammi* e della distribuzione delle arti:[119]

Amleto. E. [Ermete] Zacconi[120]
Il Re. L. [Libero] Pilotto[121]
La Regina. G. [Giuseppina] Solazzi[122]
Ofelia. [Antonietta] Moro Pilotto[123]
Laerte. Vitti[124].
Lo spettro. G. [Giuseppe] Maione Diaz
Polonio. A. [Antonio] Colombari[125]
Orazio. E. [Enrico] Sabbattini
Marcello. A. [Alfredo] De Santis
Prologo. A. [Annita] Bergonzio
Guildesterno. L. [Luigi] Bergonzio
Un becchino. A. [Arnaldo] Tombari
Bernardo. C. [Carlo] Broggi

1. commediante. A.[Arnaldo] Tombari
2 commediante. C. [Carlo] Broggi
Una commediante. A. [Antonietta] Toricelli[126]

Antonio Colombari, Arnaldo Tombari e Giuseppina Solazzi avevano già recitato nella prima messa in scena dell'*Amleto,* del 1878. Colombari viene infatti riproposto per la parte di Polonio, mentre alla Solazzi, che all'epoca aveva una parte minore, la regina nella pantomima, viene ora affidato il personaggio di Gertrude, che dieci anni prima era stato interpretato da Teresa Bernieri (la quale ebbe fra l'altro una relazione clandestina con Cesare Rossi).
Nel riproporre la tragedia shakespeariana a distanza di anni, Cesare Rossi riteneva molto probabilmente di poter contare sul carisma dell'attore. Ma la prima serata fiorentina non apportò grandi incassi, poiché furono realizzate soltanto £ 174.60. La rappresentazione dovette comunque suscitare molta curiosità nel pubblico, poiché la replica di tre giorni dopo, il 17 giugno, permise di triplicare gli introiti, raggiungendo la cifra di £ 534.10[127]. Si può tentare di immaginare quel che può essere successo. A fronte di un repertorio molto ampio e vario, ma sempre incentrato sulle commedie brillanti francesi, sui cavalli di battaglia italiani e su classici come *La locandiera* di Goldoni, la tragedia di Shakespeare costituiva un elemento di attrazione per l'inevitabile confronto con i grandi attori che si erano già misurati con il testo. Zacconi propose un'interpretazione molto originale rispetto a questi modelli, suscitando perplessità nella critica ma anche, di conseguenza, una forte curiosità nel pubblico, stimolato ad andare ad assistere alla rappresentazione anche dalle opinioni divergenti sullo spettacolo. Non solo le recensioni dei giornali, ma anche il passaparola fra spettatori erano determinanti per riempire le sale e le polemiche potevano fare da cassa di risonanza ancor più di generici apprezzamenti.
Non era la prima volta che Zacconi si cimentava con l'*Amleto*, che aveva portato sulle scene per la prima volta l'anno prima, nel 1887, continuando poi a riproporlo. Nel quotidiano fiorentino "Il piccolo Faust" del 26 gennaio1888, un recensore anonimo critica Zacconi per l'uso della voce, lodandolo comunque per le sue capacità:

Al Niccolini, oltre il Rossi e la Marini, […] piace molto Ermete Zacconi, che ebbe un bel successo nell'*Amleto*. Per quanto la sua interpretazione non sia esente da difetti, come quello, ad esempio, di abusare della mezza-voce in

modo da non sentirsi quasi, non si può disconoscere il raro talento di questo giovane, che studia davvero e cura con amore l'arte sua. Lo stesso Tommaso Salvini, il grande Salvini, l'unico giudice veramente competente, ha trovato che lo Zacconi ha stoffa e talento e fa e può fare molto e meglio[128]

Forse nell'intento di porre in rilievo la sofferta interiorità del personaggio, Zacconi aveva adottato tonalità eccentriche rispetto alla tradizione recitativa dei grandi attori dell'epoca, abituati a declamare a gran voce anche i soliloqui, in cui sfoggiavano le loro qualità vocali. Zacconi, che intraprenderà poi la ricerca di un naturalismo scenico piuttosto accentuato (sebbene molto personale) si distaccò fin dalle sue prime interpretazioni di un certo rilievo dallo stile ormai datato della generazione precedente, destando qualche perplessità nei critici per le varianti introdotte. Nel portare in scena la tragedia shakespeariana, non utilizzò tuttavia la versione di Maggi di dieci anni prima, ma un nuovo adattamento elaborato da «un certo Gallia, di Malta» a partire dalla traduzione di Rusconi[129]. Così afferma il recensore anonimo de "La Gazzetta Piemontese" all'indomani della prima rappresentazione al Teatro Gerbino di Torino, del 3 ottobre 1888. Aggiunge poi che «la riduzione del capolavoro shakespeariano adottata dal seratante non è precisamente una fra quelle che ci resero note altri valenti artisti italiani», riferendosi implicitamente a Rossi e Salvini. La rappresentazione torinese era una beneficiata a favore di Zacconi, che riuscì a riempire le sale e ottenere calorosi applausi, che «si rinnovarono ad ogni atto, ad ogni scena dell'*Amleto*», con numerose chiamate finali del protagonista. Le recensioni dei giornali locali sono in effetti quasi tutte positive e ribadiscono l'apprezzamento dei critici per il nuovo astro della scena. "La Gazzetta Torinese" annuncia lo spettacolo del 3 ottobre definendo Zacconi «uno dei più intelligenti e studiosi fra i nostri giovani artisti» e attesta poi il buon esito dello spettacolo e il successo personale del protagonista, «ammirato e applaudito calorosamente dal principio alla fine dell'*Amleto*, che rese con passione ed efficacia»[130]. Il critico de "La Gazzetta del popolo", riferendosi a Zacconi, parla di un Amleto «coraggiosamente interpretato con cura e con affetto»[131].
Più lunga e dettagliata è la descrizione dello spettacolo del recensore de "La Gazzetta Piemontese", il quale, pur lodando l'attore non gli risparmia alcune critiche:

Sotto le spoglie d'Amleto, lo Zacconi avrebbe forse potuto mostrarsi più

parco artista nel primo atto, in cui l'eccessiva sovraeccitazione del protagonista nuoce alla verità e quindi all'effetto del dramma. Ma negli atti successivi il giovane primo attore della compagnia Rossi si mostrò artista intelligentissimo, potente, nuovo e tale invero da poter reggere il confronto di alcuni famosi tragici i quali, nonostante la loro azione scenica arcadicamente manierata, vanno tuttora per la maggiore. E ciò, quantunque la rappresentazione del dramma dello Shakespeare fosse stata allestita alla spiccia, quasi senza prove. Il successo ottenuto ieri valga ad incoraggiare Ermete Zacconi nella carriera spinosamente fastosa dell'artista.

La tentazione di caricare troppo il personaggio fin dalle prime scene viene dunque percepita come un difetto e un limite dell'interpretazione, il che non meraviglia se consideriamo che i grandi attori giocavano spesso sull'effetto di una graduale intensificazione del *pathos,* ovvero su un crescendo che non riguardava solo la tensione drammatica ma anche la caratterizzazione espressiva del personaggio. Il riferimento alla mancanza di un numero adeguato di prove è invece un'interessante pennellata di colore. Com'è noto, gli attori dell'Ottocento si preparavano alla parte individualmente, talvolta addirittura senza neppure conoscere l'intero copione, di cui leggevano e memorizzavano (alla meno peggio) soltanto la "parte cavata", ovvero le loro battute e la chiave di attacco (le ultime parole dell'interlocutore). Gli attori e le compagnie di maggior prestigio procedevano certo in modo più accurato, ma questo era il contesto generale. Zacconi continuò a interpretare Amleto per molti anni, ottenendo consensi da parte del pubblico e della critica, ma suscitando anche qualche polemica. Di certo i cultori di Shakespeare contestavano ai grandi interpreti dell'Ottocento di aver adattato i suoi personaggi al loro protagonismo, stravolgendo un testo ormai considerato un capolavoro della letteratura. Ma non bisogna dimenticare che anche Shakespeare aveva adattato la sua tragedia, che non pubblicò mai, alle esigenze e alle caratteristiche dei suoi attori. E riscrivere un testo per la scena è sempre un modo per farlo rivivere e parlare ai contemporanei, in un linguaggio che risulti comprensibile e apprezzabile. In definitiva, la storia delle rappresentazioni e del successo della più celebre tragedia shakespeariana in Italia è cominciata grazie all'intraprendente istrionismo dei grandi attori. E la compagnia diretta da Cesare Rossi ha contribuito in qualche misura a scriverla.

[1] VOLTAIRE, *Lettres Philosophiques, Lettre XVIII*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 120. Più in generale sulle tragedie inglesi afferma che «leurs pièces, presque toutes barbares, dépourvues de bienséances, d'ordre, de vraisemblance, ont des lueurs étonnantes au milieu de cette nuit» (ivi, p. 123).

[2] VOLTAIRE, *Lettres Philosophiques, Lettre XVIII*, p. 120.

[3] VOLTAIRE, *Observations sur le Jules César de Shakespeare*, in *La mort de César*, a cura di ANDRÉ MICHEL ROUSSEAU, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1964, pp. 189-197, a p. 190. Vedi HORST ZANDLER, *Julius Caesar. New critical Essays*, New York, Routledge, 2005.

[4] VOLTAIRE, *Observations sur le Jules César de Shakespeare,* pp. 190-191.

[5] PIERRE ANTOINE DE LA PLACE, *Théâtre anglais,* 8 voll., London, s.n.,1746-1749.

[6] P.A. DE LA PLACE, *Théâtre anglais,* I, p. LXVII: «ce texte traduit ne peut être représenté».

[7] PIERRE LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'Anglais,* 20 voll., Paris, chez l'auteur et Merigot le jeune, 1776-1783. Il volume che contiene *Hamlet* uscì nel 1779.

[8] Così scrive nel *Prospectus*, pubblicato la prima volta nel 1775, che introduce la tragedia: «Cest donc une traduction exacte & vraiment fidèle que nous donnons: c'est une copie ressemblante où l'on retrovera les attitudes, le coloris, les beautés & les défauts du tableau. Pour cette raison même, elle n'est pas toujours rigouresement littérale: c'eût été trahir le Poëte & sa gloire. Il y a souvent des métaphores & des expressions qui rende mot-à-mot dans notre langue, seroient basses ou ridicule, quoque nobles dans l'original»: PIERRE LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglois*, a cura di JACQUES GURY, Paris, Droz, 1990, p. 57.

[9] Vedi JOHN GOLDER, *Shakespeare for the Age of Reason: the Earliest Stage Adaptations of Jean-François Ducis 1769-1792*, Oxford, Voltaire Foundation, 1992.

[10] J. GOLDER, *Shakespeare for the Age of Reason*, p. 49.

[11] La tragedia subì vari rimaneggiamenti, ai quali collaborò in modo determinante Talma, e fu infine pubblicata col titolo aggiuntivo *Nouvelle édition, avec des changements considérables, un cinquième acte nouveau, et conforme au manuscrit de la Comédie-Française*, Paris, Libraires associés, 1809.

[12] STENDHAL, *Salons*, a cura di STEPHANE GUEGAN e MARTINE REID, Paris, Gallimard, 2002, in particolare pp. 50, 52, 58, 82, 84, 122, 147, 150, 152 e *passim*.

[13] Lettera di Madame de Staël a Talma, juillet 1809, in JEAN BAPTISTE JOSEPH INNOCENT PHILADELPHE REGNAULT WARIN, *Esprit de Madame la Baronne de Staël-Holstein; analyse philosophique du génie, du caractère, de la doctrine, et de l'influence de ses ouvrages; par m. Regnault De Warin. Tome premier [-second]*, II, Paris, Plancher, s.d.. pp. 390-391. L'uso del femminile di *gestes* è a mio parere da intendersi come un refuso per *geste* (come conferma il mancato accordo del participio passato che segue), e non un riferimento alle "azioni, gesta".

[14] Sulla fortuna dei drammi shakespeariani in Germania nel Settecento vedi RENATA HAUBLEIN, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts, Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater,* Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 2005. Più specificamente sull'*Amleto*, sebbene molto datato, vedi *Die erste deutsche Bühne-Hamlet*: *Die Bearbeitungen Franz Heufelds von 1772 und Friedrich Ludwig Schröder von 1777 und 1778*, Wien, Wiener Bibliophilen Gesellschaft, 1914. Su *Amleto* nell'Ottocento, vedi ROGER PAULIN, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany. 1682-1914. Native Literature and Foreign Genius*, Hildesheim, Georg Olms, 2003, pp. 436-466.

[15] L'interpretazione di Brockmann è documentata dagli scritti di Johann Friedrich Schink (*Über Brockmanns Hamlet*, Berlin, s.n., 1778) e dai disegni di Daniel Chodowiecki, al quale fu commissionato di ritrarlo nella parte per alcuni almanacchi, come il *Berliner Genealogische Kalender*, e che si recò ad assistere alle sue rappresentazioni berlinesi fra il dicembre 1777 e il gennaio 1778.

[16] *Hamlet Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear*, rappresentata per la prima volta il 6 febbraio 1778.

[17] In verità aveva fatto da tramite la novella di Françoise Belleforest inclusa nelle *Histoires tragiques* (1570). L'*Ambleto* fu rappresentato per la prima volta a Venezia il 16 gennaio 1706.

[18] Vedi FABIO VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, Firenze, La Nuova Italia, 2000 e GIORGIO MELCHIORI, *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*, Roma, Bulzoni, 2006.

[19] ANACREON, *Delle Ode di Anacreonte Teio traduzzione* [sic] *di Paolo Rolli*, London, s.n., 1739, pp. 97-99.

[20] ANACREON, *Delle Ode*, p. 96.

[21] Vedi SIRIO ATTILIO NULLI, *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918, p. 11. Altri, come il Quadrio, disprezzavano invece le sue «farse mostruose che si chiaman tragedie».

[22] *Lettera al fratello Pietro, 9 agosto 1769,* in *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri*, 12 voll., III, a cura di FRANCESCO NOVATI, EMANUELE GREPPI, Milano, Cogliati, 1911, pp. 16-18. Su Verri e il teatro shakespeariano cfr. SILVANA COLOGNESI, *Shakespeare e Alessandro Verri*, in "Acme", XVI, 1963, pp. 183-216; ALESSANDRA IACOBELLI, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell'*Othello, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Atti del Convegno internazionale Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005, a cura di GIUSEPPE COLUCCIA e BEATRICE STASI, Galatina, Congedo, 2006, pp. 205-228 e GABY PETRONE FRESCO, *An Unpublished Pre-Romantic "Hamlet" in Eighteenth-Century Italy*, in *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, a cura di DIRK DELABASTITA e LIEVEN D'HULST, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, pp. 111-128.

[23] *Lettera al fratello Pietro,* 9 agosto 1769.

[24] *Lettera al fratello Pietro,* 7 maggio 1777, in *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri*, 12 voll., IX, a cura di GIOVANNI SEREGNI, Milano, Cogliati, 1937, p. 35.

[25] LEONARDO BRAGAGLIA, *Shakespeare in Italia. Personaggi e interpreti. Fortuna scenica del teatro di Shakespeare in Italia, 1792-2005*, Bologna, Persiani, 2005, pp. 17-18.

[26] In verità vi era stata una precedente traduzione, incompleta, di Bazzoni e Sormani nel 1830.

[27] Sulla traduzione del Carcano vedi RICCARDO DURANTI, *La doppia mediazione di Carcano*, in *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, a cura di LAURA CARETTI, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 81-111.

[28] Salvini cominciò a leggere le traduzioni del Carcano già nel 1852 e quella che è stata definita «l'incubazione shakespeariana» durò in lui, come del resto in Ernesto Rossi, ben quattro anni. Così almeno scrive Celso Salvini in *Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1955, p. 117.

[29] La questione delle prime rappresentazioni dell'*Amleto* di Rossi e Salvini è piuttosto controversa. Secondo Marisa Sestito, le recensioni non segnalano i due spettacoli come novità ed è probabile che nei mesi precedenti gli spettatori veneti avessero avuto modo di assistere alle rispettive 'prime': MARISA SESTI-

TO, *La carriera di un copione*, in *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, pp. 181-209, a p. 182, n. 5. Da una lettera indirizzata ad Adelaide Ristori da Mauro Corticelli del 27 gennaio 1853 pare che Salvini abbia addirittura recitato *Amleto* a Bologna quell'anno, pur preferendo dimenticare l'episodio: TERESA VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 206, n. 3. Cfr. SARA POETA, *Salvini e Shakespeare*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di EUGENIO BUONACCORSI, Bari, Edizioni di Pagina, 2011, pp. 167-183.

[30] Vedi L. BRAGAGLIA, *Shakespeare in Italia. Personaggi ed interpreti*, p. 18.

[31] Ernesto Rossi riporta ciò che Modena gli aveva raccontato della disastrosa serata della rappresentazione, in cui il pubblico cominciò prima a bisbigliare e poi a ridere: «Avevano letto sul cartellone tragedia, credettero di assistere a una scena Goldoniana, o ad una fiaba del Gozzi [...] Dovetti calare il telone, e turandomi le orecchie colle mani mi chiusi nel mio camerino»: ERNESTO ROSSI, *Studii drammatici e lettere autobiografiche*, Firenze, Successori Le Monnier, 1885, pp. 85-86.

[32] Le *Note sull'arte drammatica rappresentativa* (1862), il *Prontuario delle pose sceniche* (1854) e il *Manuale dell'artista drammatico* (1877). Ripubblicati in anastatica a cura di Sandra Pietrini, con un contributo di Stefania Stefanelli, nella collana "Reperti", Trento, Università degli Studi di Trento, 2007.

[33] Vedi M. SESTITO, *La carriera di un copione*, pp. 189-190.

[34] La pièce fu rappresentata per la prima volta, per un ristretto gruppo di spettatori, il 17 settembre del 1846 a Saint-Germain-en-Laye, dove Dumas si stava facendo edificare lo stravagante castello Monte-Cristo. Fu poi proposta al pubblico il 15 dicembre 1847 al Théâtre Historique di Parigi, fondato dallo stesso Dumas.

[35] M. SESTITO, *La carriera di un copione*, p. 195.

[36] M. SESTITO, *La carriera di un copione*, p. 194.

[37] ARRIGO BOITO, *Amleto,* in *Tutti gli scritti di Arrigo Boito*, a cura di PIETRO NARDI, Milano, Mondadori, 1942.

[38] M. SESTITO, *La carriera di un copione,* p. 199, nota 29.

[39] Il dettaglio è riportato da ACHILLE VITTI, *Storie e storielle del teatro di prosa*, Milano, Vecchi, 1926, p. 80: «Morelli allestì la recita e si vestì di un bel costume di panno bianco, guarnito di pelo bianco».

[40] Rossi interpretò *Amleto* per la prima volta in una recita amatoriale e lo propose poi il 4 giugno al Teatro Re di Milano con la compagnia di Cesare Asti, della quale era da poco divenuto primo attore e direttore. Non molto tempo dopo, nel mese di giugno, anche Tommaso Salvini recitò la tragedia a Vicenza. Ma cfr. n. 29.

[41] A. BOITO, *Amleto*, III, 1. Sui libretti shakespeariani di Boito vedi HILARY GATTI, *Arrigo Boito discepolo di Shakespeare*, in "Studi inglesi", 1, 1974, pp. 317-365.

[42] MARIANGELA TEMPERA, *Amami, Amleto: un principe danese nell'Ottocento italiano*, in *Hamlet dal testo alla scena*, a cura di MARIANGELA TEMPERA, Bologna, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna, 1990, pp. 117-127, a p. 121.

[43] E. ROSSI, *Studii drammatici e lettere autobiografiche*, p. 322.

[44] Mi riferisco alla linea interpretativa (proposta fra gli altri da Schlegel e Coleridge) secondo la quale l'irresolutezza di Amleto deriva dalla sua tendenza alla riflessione. Del resto, è lo stesso Amleto ad affermare, nel celebre monologo: «Thus conscience does make cowards of us all. / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought» (III, 1). Per le citazioni del testo faccio riferimento all'edizione di tutte le opere shakespeariane della collana i "Meridiani": Milano, Mondadori, 2010, 9 voll., III, pp. 26-327.

[45] Così scrive un famoso critico dell'epoca, YORICK (pseud. di Pietro Coccoluto Ferrigni), in *La morte di una musa*, Firenze, Edizioni di Fieramosca, 1885, pp. 517-518.

[46] JARRO (pseud. di Giulio Piccini), *Vita aneddotica di Tommaso Salvini*, Firenze, Bemporad & figlio, 1908, p. 303. Sebbene Jarro dedichi il suo studio a Salvini, riferendosi all'*Amleto* non può fare a meno di menzionare il rivale Rossi, che a suo dire si era comunque attirato anche feroci critiche per le sue stravaganze recitative. Secondo Jarro, la forza dell'interpretazione di Salvini risiedeva proprio in quell'unità di cui difettava Rossi: «Il Salvini fu unico in questa potenza di concentrazione, in questo sforzo della riflessione tesa ad un sol punto» (*ibidem*).

[47] Semplifico qui una questione complessa, che richiederebbe una trattazione più approfondita ed estesa, e sulla quale non posso che rimandare al mio studio *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 82-86.

[48] Si veda in particolare, come esempio estremo di questa tendenza alla codificazione espressiva, il già citato *Prontuario delle pose sceniche* di Alamanno Morelli, del 1854.

[49] "The Times", 22 aprile 1876. Cfr. DONATELLA ORECCHIA, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

[50] E. ROSSI, *Studii drammatici*, p. 324.

[51] JOHN WEELMAN DI TERRANOVA (pseud. di Giovanni Emanuel), *Rossi o Salvini? Risposta ad un articolo del giornale lo SPORT di Napoli,* Bologna, Società editrice, 1880. Cfr. LUIGI FONTANA, *Appendice*, in "La Riforma", 158, 9 giugno 1873.

[52] L. FONTANA, *Appendice*, in "La Riforma", 158, 9 giugno 1873.

[53] «È una lotta in cui Amleto ambisce uscir vincitore, per quel tale innato sentimento di amor proprio, che ogni cavaliere sente in sé nel calore della mischia»: E. ROSSI, *Studii drammatici*, p. 324. Rossi propone le sue riflessioni sull'*Amleto* anche nel *Discorso improvvisato dall'artista Ernesto Rossi nell'Ateneo di Barcellona la sera del 4 luglio del 1868 sopra il Teatro di Shakespeare e specialmente sopra la tragedia Amleto, sua interpretazione ed esecuzione*, in "Rivista contemporanea nazionale italiana", 58, maggio 1869.

[54] E. ROSSI, *Studii drammatici*, p. 336.

[55] TOMMASO SALVINI, *Ricordi, aneddoti ed impressioni dell'artista Tommaso Salvini*, Milano, Dumolard, 1895, p. 116.

[56] T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti ed impressioni,* p. 115.

[57] T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti ed impressioni,* p. 138.

[58] T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti ed impressioni,* p. 139.

[59] Alessandro Serpieri, nell'edizione a cui faccio riferimento per il testo in italiano (WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, a cura di ALESSANDRO SERPIERI, Venezia, Marsilio, 1997), traduce però *fat* con sudato.

[60] WILLIAM WINTER, *Shakespeare on the Stage*, 3 voll., New York, Moffat, Yard and Company, 1911, I, p. 412.

[61] MARVIN CARLSON, *The Italian Shakespeareans. Performances by Ristori, Salvini, and Rossi in England and America,* New York, Associated University Presses, 1985, p. 81.

[62] TOMMASO SALVINI, *Amleto. Interpretazioni e ragionamenti*, in "Fanfulla della Domenica", 30 settembre 1883.

[63] GIUSEPPE COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800. Indagini e ricordi. Con elenco di Autori e loro opere*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901 (rist. anast. 1978), p. 214.

[64] GEORGE HENRY LEWES, *Gli attori e l'arte della recitazione. Scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini*, Milano, Costa & Nolan, 1999, p. 219.

[65] T. SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, p. 295.

[66] T. SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, p. 296. Come racconta Jarro, Salvini si rese conto di poter competere con il celebre attore inglese allorché lo vide recitare «nella scena con la madre, scena di grande passione» (*Vita aneddotica di Tommaso Salvini*, p. 297). La chiave vincente per affrontare il personaggio, per Salvini, è sempre l'effusione sentimentale, che trova un suo culmine nel colloquio con la madre.

[67] Vedi YORICK, *La morte di una musa*, p. 548. La sua morte, poi, a detta del critico inglese Clement Scott, era «la più bella che si sia veduta»: così almeno racconta JARRO, *Vita aneddotica di Tommaso Salvini*, p. 302.

[68] T. SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, p. 300.

[69] T. SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, p. 381.

[70] FRANCESCO D'ARCAIS, Amleto-*Monti*, Amleto-*Rossi*, in "L'arte drammatica", 30, 20 luglio 1873, p. 3.

[71] ARMANDO PETRINI, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana,* Torino, Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo, 2002, pp. 45-46.

[72] A. PETRINI, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento*, pp. 128-135 e 147.

[73] Fano, Biblioteca Comunale Federiciana (d'ora in avanti Fano, BCF), *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 363* a Luigi Bellotti Bon del 18 febbraio 1875.

[74] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 379* a Luigi Bellotti Bon del 21 aprile 1875.

[75] Vedi le lettere citate in questo stesso volume da ANGELA FRATTOLILLO, *Cesare Rossi: un attore fra tradizione e modernità*.

[76] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 1, *Lettera n. 401* a Luigi Bellotti Bon del 13 luglio 1875.

[77] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 24a.

[78] Così ricorda Luigi Rasi: «Forse alle sue interpretazioni mancava quello studio paziente, analitico, profondo che accoppiato alle naturali attitudini, innalza l'artista alle sfere più alte; forse allo addentrarsi in esse profondità mancava in lui l'acume indispensabile» (LUIGI RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 voll., Firenze, Lumachi, 1905, I, p. 53).

[79] T. SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, p. 396.

[80] T. SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, p. 409.

[81] Majeroni aveva già affrontato l'*Otello* molti anni prima, nel 1855, sempre al Teatro dei Fiorentini di Napoli, con Adamo Alberti nei panni di Jago, Fanny Sadowsky come Desdemona e Angelo Vestri come Cassio. La rappresentazione destò alcune critiche feroci per l'eccessiva violenza delle scene, cruente fino a rasentare «lo spettacolo di un macello», come lo definì Luigi Coppola: vedi RITA MAJERONI, *Achille Majeroni. Grande attore sul palcoscenico dell'Ottocento*, Milano, Crocetti, 2005, pp. 84-86. Ma Majeroni non si lasciò scoraggiare e, oltre a portare in scena *Macbeth* nel 1858 e nel 1860, ripropose l'*Otello* nel 1864, poi ancora *Macbeth* (1866 e 1868) e l'*Otello* a partire dal 1871.

[82] EDOARDO BOUTET, *L'arte di Cesare Rossi*, in "Il Gazzettino. Periodico amministrativo settimanale di Fano", supplemento artistico al n. 9, 17 marzo 1895: «alle anime diverse egli dà lo stesso volto, la stessa intonazione, persino lo stesso gesto».

[83] Vedi DONATELLA ORECCHIA, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, 1879-1886, Roma, Artemide, 2007.

[84] Lettera riportata in D. ORECCHIA, *La prima Duse*, pp. 38 e 40.

[85] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 24a.

[86] Fano, BCF, Fondo Cesare Rossi, Faldone 3, *Lettera n. 292* a Eleonora Duse dell'11 dicembre 1979 da Torino.

[87] Vedi GIUSEPPE COSTETTI, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Max Kantorowicz, 1893.

[88] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 3, *Lettera n. 8* ad Alamanno Morelli del 10 febbraio 1878.

[89] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 24a.

[90] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 24a.

[91] Si riferisce alla scuola di declamazione fondata a Firenze, nel 1845 dal commediografo Filippo Berti, che aveva preso a modello quella ben più prestigiosa della Comédie Française.

[92] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 15, *Titoli delle produzioni date dalla Compagnia,* p. 6.

[93] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 15, *Titoli delle produzioni date dalla Compagnia*, p. 7.

[94] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 8, *Giornale della Drammatica Compagnia della Città di Torino diretta dal cav. Cesare Rossi*, p. 28.

[95] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 8, *Giornale della Drammatica Compagnia della Città di Torino diretta dal cav. Cesare Rossi*, p. 39 e p. 43.

[96] "La Gazzetta piemontese", 5 Gennaio 1878, p. 2.

[97] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 15, *Titoli delle produzioni date dalla Compagnia*, p. 6.

[98] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 17, *Registro distribuzione parti anni 1877-1878,* p. 7.

[99] Per le informazioni che seguono vedi: Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 10, *Libro Cassa Drammatica Compagnia della Città di Torino diretta dall'Artista Cav. Cesare Rossi*. A libro paga dell'anno comico 1877-78, con paga annua di £ 7.000; a libro paga dell'anno comico 1878-79, con paga annua di £ 7.000.

[100] A libro paga dell'anno comico 1877-78, con paga annua di £ 3.465; a libro paga dell'anno comico 1878-79, con paga annua di £ 3.570.

[101] A libro paga dell'anno comico 1877-78, con paga annua di £ 4.700.

[102] A libro paga dell'anno comico 1877-78 congiuntamente come Claudio e Teresa Leigheb, con paga annua di £ 9.500; a libro paga dell'anno comico 1878-79, congiuntamente come Claudio e Teresa Leigheb, con paga annua di £ 10.000.

[103] A libro paga dell'anno comico 1877-78, con paga annua di £ 4.500; a libro paga dell'anno comico 1878-79 con paga annua di £ 4.500.

[104] A libro paga dell'anno comico 1877-78 come coniugi Colombari, con paga annua di £ 5.200; a libro paga dell'anno comico 1878-79 come coniugi Colombari, con paga annua di £ 5.200.

[105] A libro paga dell'anno comico 1877-78, con paga annua di £ 2.887,50; a libro paga dell'anno comico 1878-79, con paga annua di £ 2.856.

[106] Carlo Caldelli è a libro paga per il 1878-79 con paga annua di £ 2856

[107] A libro paga dell'anno comico 1877-78, con paga annua di £ 2.021,25; a libro paga dell'anno comico 1878-79, con paga annua di £ 1.874,25.

[108] A libro paga dell'anno comico 1977-78, con paga annua di £ 2.310; a libro paga dell'anno comico 1878-79, con paga annua di £ 2.142.

[109] A libro paga dell'anno comico 1877-78, con paga annua di £ 2.502,50.

[110] A libro paga dell'anno comico 1878-79. La paga annua non è specificata ma il totale riporta £ 2.218,50 + 2.670. Nel 1888-89 viene «scritturato per un anno con riconferma in Agosto per le parti di generico giovani e vecchi, secondi caratteri ecc. ecc.» con paga annua di 3.080.

[111] A libro paga dell'anno comico 1877-78, con paga annua di £ 2.695; a libro paga dell'anno comico 1878-79, con paga annua di £ 2.499.

[112] A libro paga dell'anno comico 1878-79, con paga annua di £ 2.588,25.

[113] A libro paga dell'anno comico 1877-78 come coniugi Solazzi, con paga annua di £ 6.930; a libro paga dell'anno comico 1878-79 come coniugi Solazzi, con paga annua di £ 6.426. Giuseppina Solazzi fu poi scritturata nel 1888-89 per tre anni, fino al carnevale 1890-91 «per le parti di generica giovine e vecchia come madri, seconde donne, caratteristiche» con paga annua di £ 3.080.

[114] Vedi RAFFAELLO DE RENSIS, *L'Amleto di Arrigo Boito con lettere inedite di Boito, Mariani e Verdi*, Ancona, La Lucerna, 1927.

[115] ERMETE ZACCONI, *Ricordi e battaglie*, Milano, Cernusco sul Naviglio, Garzanti, 1946, p. 34.

[116] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 13, *Costo della Compagnia e Partite Attori*, p. 67.

[117] E. ZACCONI, *Ricordi e battaglie*, p. 34.

[118] E. ZACCONI, *Ricordi e battaglie*, p. 35.

[119] Fano, BCF, Fondo Cesare Rossi, Faldone 16, p. 10.

[120] Scritturato per tre anni con paga annua di £ 7.700.

[121] Scritturato nel 1888-89 insieme alla moglie Antonietta per un anno come «generico primario, cioè promiscui, primi attori e parti a queste relative sempre di grande importanza». La moglie come «Prima attrice giovane e prima amorosa dopo la scelta della prima attrice». Con paga complessiva di £ 11.165.

[122] A libro paga dell'anno comico 1878-79 come coniugi Solazzi, con paga annua di £ 6.426. Antonio Solazzi, come si ricava dall'epistolario conservato nel Faldone 2, nel gennaio 1878 era amministratore della compagnia. Ma dal 1888-89 Giuseppina scritturata per tre anni, cioè a tutto il carnevale 1890-91 «per le parti di generica giovine e vecchia come madri, seconde donne, caratteristiche» con paga giornaliera di £ 8 e annua di £ 3.080.

[123] L'attrice faceva parte della compagnia diretta da Cesare Rossi nel 1888-89.

[124] L'attore non si ritrova nei registri delle scritture né viene elencato fra i comici della compagnia per l'anno 1888-89 pubblicato in "L'arte drammatica", XVI, 39, 6 agosto 1887.

[125] Scritturato per tre anni, fino al carnevale 1890-91 «per le parti di generico e specialmente di secondo Caratterista», con paga annua di £ 5.000.

[126] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 16, *Registri dei drammi e della distribuzione delle parti*, p. 10.

[127] Fano, BCF, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 14, p. 9. Le spese furono peraltro modeste, visto che il noleggio delle scene, come risulta dal registro delle spese, costò solo 10 lire (Faldone 14, *Libro Cassa 1888-89*, p. 10).

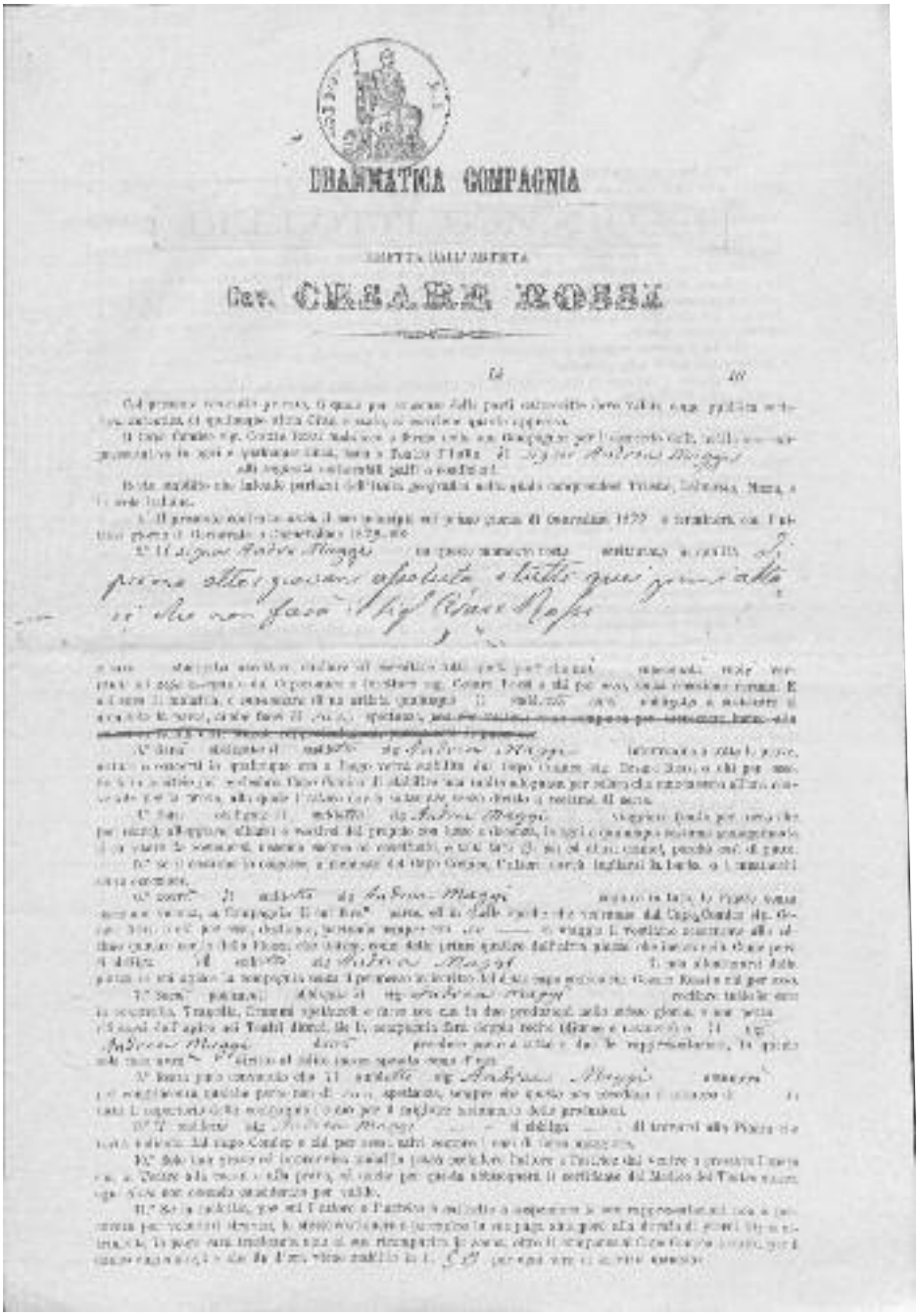
[128] Grifalco, *Dalle cento città d'Italia*, in "Il piccolo Faust", XIV, 5, 26 gennaio 1888.

[129] Grifalco, *Dalle cento città d'Italia*, in "Il piccolo Faust", XIV, 5, 26 gennaio 1888.

[130] "Gazzetta di Torino" 3-4 ottobre e 5 ottobre 1888.

[131] "Gazzetta del popolo", 5 ottobre 1888.

Fig. 1 - Ernesto Rossi nella parte di Amleto (prima rappresentazione: Milano, Teatro Re, 1856).



DRAMMATICA COMPAGNIA

DIRETTA DALL'ARTISTA

Cav. CESARE ROSSI

Fig. 2 - Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 24.

[illegible]

[illegible] Andrea Maggi [illegible]

[illegible]

[illegible] Andrea Maggi [illegible]

[illegible] Andrea Maggi [illegible]

[illegible] Andrea Maggi [illegible]

[illegible] Andrea Maggi [illegible]

[illegible]

[illegible] L. 10000 [illegible]

[illegible]

Articolo addizionale

Per pagar del Sig. Andrea Maggi negli ultimi due anni [illegible] di lire 7000 [illegible] settemila.

Torino li 4 Maggio 1876

Andrea Maggi

Fig. 3 - Andrea Maggi nel *Cyrano di Bergerac.* Roma, Teatro Costanzi, settembre 1900 (Archivio Eugenio Ferdinando Palmieri, Merano, www.ef-palmieri.it)

Fig. 4 - Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, Sala manoscritti, B 10 03, caricatura di Cesare Rossi nel *Rabagas* di Sardou.

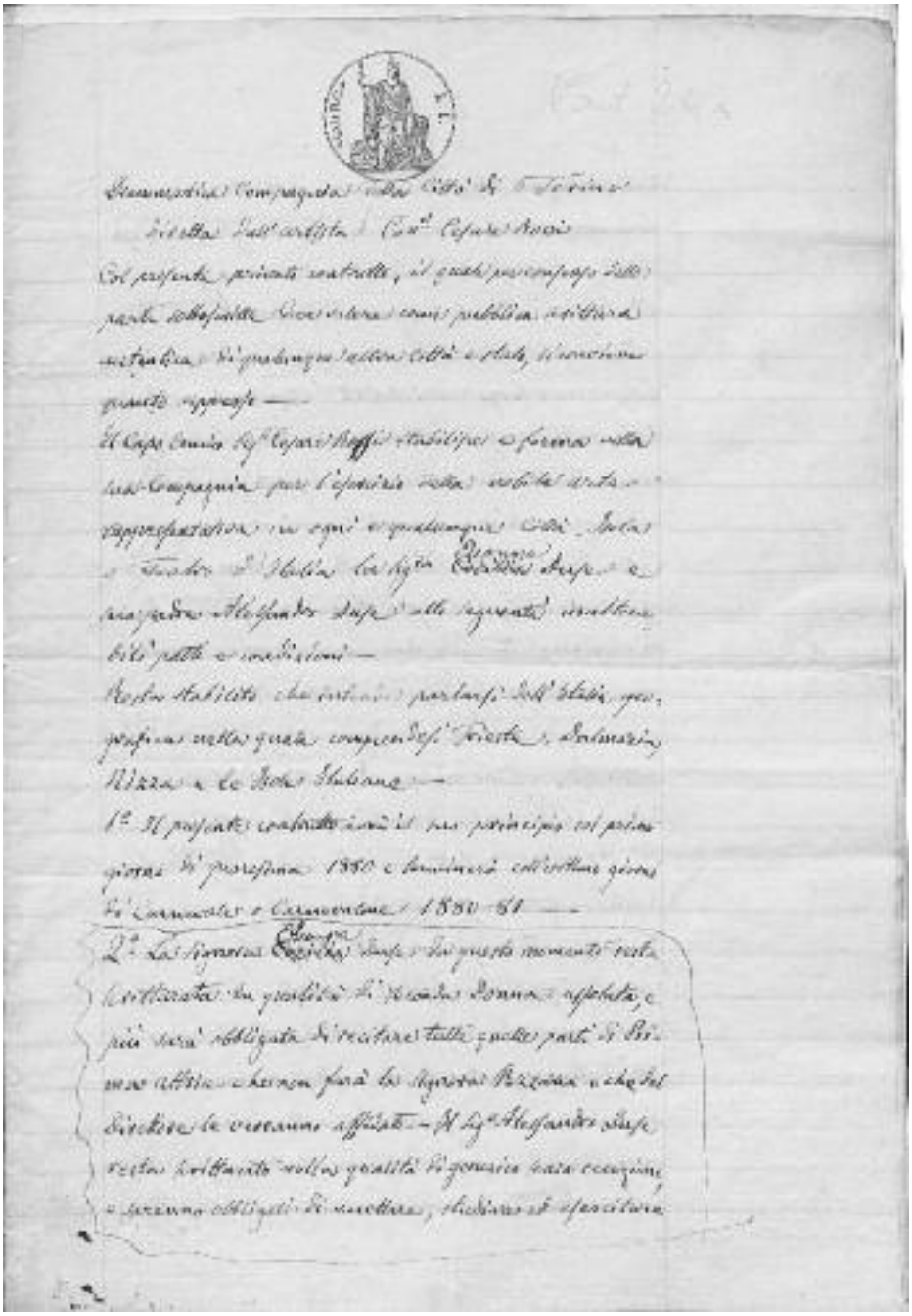


Fig. 5 - Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, *Fondo Cesare Rossi*, Faldone 24 a, Contratto della Drammatica Compagnia della Città di Torino con Eleonora Duse.

tutte quelle parti che ora [illegible] sarà, verranno a loro assegnate dal Capo Comico e Direttore Sig.r Cesare Rossi o chi per esso, senza eccezione alcuna —

3.° Saranno obbligati i Signori Alessandro e Eleonora Duse d'intervenire a tutte le prove, letture e annunzi in qualunque ora e luogo verrà stabilito dal Capo Comico Sig.r Cesare Rossi, o chi per esso. Sarà in arbitrio del medesimo Capo Comico di stabilire una multa adeguata per coloro che mancassero all'ora convenuta per le prove, alla quale l'altra dovrà sottostare senza diritto a reclamo di sorta —

4.° Saranno obbligati i Signori Alessandro e Eleonora Duse di viaggiare tanto per terra che per mare, alloggiare, cibarsi, e vestirsi del proprio con lusso e decenza in ogni e qualunque costume analogamente al carattere da costruirsi, restano escluso ed eccettuato e tolti tutti gli usi ed abusi comici, perchè così di patto —

5.° Dovranno i suddetti Signori Alessandro e Eleonora Duse seguire in tutte le piazze senza eccezione veruna la compagnia di cui faranno parte ed in quelle epoche che verranno dal Capo Comico Signor Cesare Rossi, o chi per esso, destinate, portando sempre con loro il vestiario occorrente alle ultime quattro recite della piazza che finisce, come delle prime quattro dell'altra piazza che incomincia. Come pure si obbligano i suddetti Signori Alessandro e Eleonora Duse di non allontanarsi dalla Piazza

in cui agisce la Compagnia senza il permesso in iscritto del detto Capo Comico Sig. Cesare Rossi, o chi per esso —

6° Saranno parimenti obbligati i sigg. Alessandro e Edoardo Duse di evitare tutte le cose in Commedie, Tragedie, Drammi, Spettacoli e Farse, e non potranno rifiutarsi di agire nei Teatri Diurni — Se la Compagnia farà doppia recita (diurna e notturna) e i signori Alessandro e Edoardo Duse dovranno prender parte a tutte due le rappresentazioni, in questo solo caso avranno diritto al solito mezzo spesato come d'uso: come pure se un solo dovrà prender parte a tutte due le rappresentazioni, questo avrà il mezzo spesato come d'uso in base al prezzo citato nell'articolo 16° del presente contratto —

7° I suddetti signori Alessandro e Edoardo Duse si obbligano di trovarsi alla piazza che verrà loro indicata dal Capocomico, o chi per esso salvi sempre i casi di forza maggiore —

8° Solo una grave ed improvvisa malattia potrà escludere l'Attore e l'Attrice dal venire a prestare l'opera sua in teatro alla recita o alla prova, ed anche per questo abbisognerà il certificato del Medico del Teatro stesso, qualunque non essendo considerato per valido —

9° Se la malattia per cui l'attore o l'attrice è costretto a sospendere le sue rappresentazioni non è

procurati per volontari stravizi, lo stesso continuerà a per-
cepire la sua paga sino pari alla durata di giorni dieci,
se altrimenti, la paga sarà trattenuta sino al suo ricom-
parire in buona, oltre il compenso al Capo Comico dovuto
per il danno ragionatogli che fin d'ora viene stabilito
in £ 50 per ogni sera di servizio mancato —
10° Se un attore qualunque per una finta malattia, od
altro costringesse a far sospendere lo spettacolo, sarà mul-
tato come segue: se in giorno di festa dovrà pagare
£ 800 — se in giorno di lavoro £ 400 —
11° Quando la compagnia dovrà viaggiare per dare delle
rappresentazioni, il Capo Comico si obbliga di avere
tutta la cura possibile degli effetti che gli verranno af-
fidati dai Signori Alessandro e Giovanni Lupo, e di far ese-
guire il trasporto a proprie spese e nelle forme pra-
ticate, ma non si rende responsabile di quei danni
che potessero derivare per cattivo involto, per incuria,
intemperie, forza maggiore od altro —
12° In caso di forza maggiore, guerra guerreggiata nel
luogo o in luogo vicino, morte di Principe, epidemia o
altre pubbliche calamità, il suddetto Capo Comico Signor
Cesare Rossi, avrà il diritto di sospendere le rappresenta-
zioni, e quindi sospendere la paga interamente fino
alla ricomparsa sulla scena di tutta la compagnia e non
avrà perciò il diritto l'artista di rinunciare al suo contratto

restando sempre soggetto a tutti gli obblighi in questi descritti —

13° Tutti saranno obbligati di riconoscere, appena entrati in compagnia, un regolamento di Pubblicazione per il perfetto andamento delle produzioni —

14° Il Capo Comico e Direttore avrà il diritto di tagliare ed aggiungere in una Produzione; all'artista è severamente proibito sotto pena di multa —

15° Le malattie croniche, l'ingiuria verso la Direzione e i suoi rappresentanti e verso i Compagni danno il diritto al Capo Comico di rescindere il contratto senza alcuna indennità, danni ed interessi e lo stesso sarà libero di sospendere e cassare il contratto, rinunziando l'artista ad ogni eccezione perchè così di patto —

16° Il suddetto Capo Comico Signor Cesare Rossi si obbliga di pagare alla Signora Duarte Bassi in compenso degli impegni della medesima assunti, l'onorario di Lire italiane Seimila, e a suo padre Sig. Alessandro Bassi Lire italiane Milleduecentinquanta, ad essere un totale di £ 7250; all'anno, da ridursi in rate settimanali, decadi, quindicine o giorni anticipati o posticipati a piacere dello stesso, e quarte in tante di equivalenti a corso delle rispettive piazze e non altrimenti perchè così convenuto —

17° La Signora Duarte Bassi godrà inoltre di due serate

ad uso comico cioè nel modo seguente: prelevate le spese
serali ordinarie e straordinarie, affitto del Teatro e abbe-
namento ai Palchi, del rimanente saranno fatte due parti
uguali. Come pure si obbliga la signora Eleonora Duse di
dare il proprio nome per tutte quelle recite di Beneficio che
intenderà il capocomico di eseguire nel corso del presente
contratto senza che la suddetta signora Eleonora Duse possa
pretendere compenso veruno —

18° Resta pure convenuto che la signora Eleonora Duse as-
sumerà per compiacenza qualche parte non di sua
spettanza, sempre che sia importante e non eccedano
il numero di due in tutto il repertorio della Compagnia
e ciò per il miglior andamento delle Produzioni —

~~19° Il Capocomico sig. Cesare Rossi avrà diritto di fare pro-
seguire il presente contratto per altri due anni
avvenire sempre che nel mese di Agosto lo dichiari
ai signori Alessandro e Cecilia Duse —~~

20° Qualora la compagnia dovesse recarsi all'estero
i signori Alessandro e Eleonora Duse non potranno ri-
fiutarsi di seguirla; ed in compenso il capo comico sud-
detto pagherà ai signori Alessandro e Eleonora Duse i
viaggi in posti di seconda classe al di là della frontie-
ra geografica italiana, aumentando pure
la rispettiva paga del trenta per cento —
E per l'osservanza di quanto in questa si dice —

e contiene, le parti suddette e sottoscritte obbligano le loro persone, beni, e beni dei loro eredi presenti e futuri nella più ampia e valida forma, sottoponendosi mancando in parte o in tutto, alla penale di £ 5000 (cinquemila) pagabili alla parte danneggiata senza eccezione veruna, ed in qualunque luogo si presenterà copia del presente atto, come se fosse una cambiale accettata, perchè così fra le parti inalterabilmente stabilito.

Ed in fede di che etc. etc.

Napoli 23 Dicembre 1879.

N. B. In seguito alla mia lettera in data 20 corr. ed al telegramma del Sig.r Cav. Cesare Rossi con la data del 22 andante e segnato al registro di recapito col numero 355 l'articolo secondo della presente scrittura viene cambiato nel seguente; La Sig.ra Eleonora Duse da questo momento resta scritturata in qualità di seconda donna assoluta e avrà diritto di recitare tutte le parti di prima donna che muoverà la Sig.ra Pezzana, esclusa però le prime donne giovani, Eleonora Duse

Alessandro Duse

Articolo Addizionale.

Il presente contratto durerà per altri due anni avvenire. Il Sig. Cesare Rossi però si obbliga di mettere altra attrice come seconda donna per liberare la Signora Eleonora Duse di molte parti che fa nel corrente anno. Di più la Sig.ra Duse si obbliga di fare tutte le prime attrici e prime attrici giovani che le verranno affidate dal Sig. Cesare Rossi. La paga della Signora Eleonora Duse sarà in questi due anni di lire 6250, e più avrà un altra mezza serata ad uso comico che in tutto faranno tre mezze serate. In fede.

Torino 23 Maggio 1880.

Eleonora Duse

Alessandro Duse

L'Amleto *di Maggi tra persistenze e innovazione*

Stefania Stefanelli

Tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento, la profonda trasformazione politica e sociale dell'Italia si ripercosse sulla composizione del pubblico teatrale e benché la tragedia potesse contare ancora su un cospicuo numero di spettatori, gli stessi autori teatrali tendevano ad abbandonarla, decretando quella che per molti rappresenta la fine del genere. La crescente presenza della borghesia e l'afflusso di nuovi pubblici fece sì che tra il genere alto della tragedia e quello comico e popolare della commedia venissero a cadere le divisioni nette che erano state presenti fino a quegli anni:[1] si imponeva il "dramma storico" nel quale confluivano elementi dei due generi, in una medietà di stili che ben rispondeva al livello e alle esigenze del pubblico.
Un altro importante fenomeno della seconda metà dell'Ottocento fu la nascita del grande attore al quale la nuova drammaturgia italiana non sembrava offrire materia per le sue rappresentazioni; si preferirono perciò testi nei quali primeggiavano grandi figure che consentivano di esprimere una sintesi tra sublime tragico e realtà. Da ciò l'indubbio successo di spettacoli tratti dai drammi di Shakespeare, molto presenti nei repertori di quel periodo.[2]
Tra i primi e più illustri traduttori di Shakespeare in italiano spicca Giulio Carcano che, oltre alla traduzione dell'*Amleto*, ne curò anche un adattamento per le scene nel 1856[3], mantenendo la versificazione tipica dello stile tragico. Anche Cesare Rossi si cimentò con Shakespeare nel periodo in cui fece parte della compagnia di Ernesto Rossi, che lo definiva «studioso, zelante, infaticabile» e particolarmente efficace nelle parti drammatiche, tra le quali quella di Claudio nell'*Amleto*.[4] Secondo la ricostruzione di Luigi Rasi, Ernesto Rossi, nel primo volume del suo *Quarant'anni di Vita Artistica,* ricordava così l'esperienza di Cesare Rossi che allora faceva parte della sua compagnia:

Si poteva azzardare di recitare la commedia, il dramma, e la tragedia! e che tragedia! quella di Shakespeare, che in quei tempi era come un tema di algebra dato per esame dal ministro Bonghi: e credo che anche oggi vi sieno molti scolari, che torcono il muso a certi temi del signor Shakespeare. Cosa

originale! Erano appunto quei temi là, che i miei attori risolvevano meglio: Cesare Rossi specialmente[5]

Roberto Alonge ci ricorda inoltre che Ernesto Rossi «porta un contributo fondamentale alla diffusione di Shakespeare cui dedica un vero e proprio culto»[6] al punto di imparare l'inglese per potersi accostare in maniera consapevole ai testi del grande drammaturgo britannico e di cimentarsi personalmente in una traduzione del *Giulio Cesare.*
È chiaro che, oltrepassata la metà del secolo, i grandi attori del nuovo teatro accoglievano con favore la drammaturgia shakespeariana che - sia pure modificata nei suoi aspetti più complessi - offriva la possibilità di dare un singolare rilievo alla loro capacità drammatica ma, nello stesso tempo, avvertivano l'esigenza di una lingua che consentisse al pubblico medio di accostarsi alla rappresentazione più agevolmente di quanto non avvenisse con la lingua in versi della tragedia canonica; come nel caso di un altro grande attore, Giovanni Emanuel, che mise in scena l'*Amleto* nel 1875:

Emanuel si prenderà la responsabilità di tradurre l'*Amleto* in modo da poter rendere il linguaggio più colloquiale e più naturale rispetto a quello aulico e arcaico delle traduzioni allora correnti[7]

Le caratteristiche della lingua della tragedia ottocentesca - già delineate da Luca Serianni - alla quale si ispirano anche le traduzioni di Carcano provengono dal modello alfieriano; prima fra tutte, la frangitura del verso. «Molte altre peculiarità, largamente presenti nell'Alfieri, non connotano però espressamente il suo stile, ma appartengono al codice aulico del linguaggio poetico»[8]. E a proposito del linguaggio poetico, Gian Luigi Beccaria nota come «soprattutto nel secondo Ottocento, le voci moderne che si incominciano ad adoperare strideranno col fondo arcaico».[9] Un conflitto, insomma tra lingua aulica e linguaggio quotidiano che condiziona ampiamente le scelte di poeti come Carducci, Prati, Aleardi.
La contiguità tra linguaggio drammatico e linguaggio poetico pose, nella seconda metà del secolo, problemi ardui a quegli uomini di teatro, primi fra tutti gli attori, che intendevano stabilire un rapporto di consentaneità con un pubblico allargato rispetto ai decenni precedenti, sia in ambito geografico - grazie al processo di unificazione -, sia a livello sociale per l'ampia presenza di spettatori del ceto medio

che pure amavano e frequentavano la tragedia.[10] Da ciò, probabilmente, quel disagio nei confronti delle traduzioni shakesperiane esistenti, che orientò alcuni attori a tentare nuove traduzioni, altri a mettere in opera nuovi adattamenti per le scene. Ne è testimonianza anche quell'adattamento dell'*Amleto* - al quale ho già accennato - realizzato da Carcano, che pure ne aveva fornito una traduzione a stampa assolutamente consona allo stile "alto" della tragedia.
Anche il più giovane Andrea Maggi, attore nella compagnia di Cesare Rossi, deve avere avvertito questa esigenza, al punto di scrivere un nuovo adattamento della tragedia shakespeariana. Ecco la testimonianza di Luigi Rasi, che mette in evidenza la sua brillante personalità:

> In brevissimo tempo il giovane e già forte artista passò dal repertorio regolare di compagnia, alle parti del grande repertorio, allettato, nel costante favore del pubblico, da speciali interpretazioni di *Amleto* e di *Otello*. E infatti egli si mostrò sotto le spoglie de' varj grandi personaggi di Shakspeare [sic] salutato, se non forse come un avvenimento, certo come una promessa: e la fama del trionfo corse ovunque nel vecchio e nel nuovo mondo, ed egli s'ebbe onori inaspettati in Russia, in America, in Austria, in Polonia, ecc.[11]

L'elemento stilistico di maggiore novità dell'adattamento di Maggi consiste nel fatto di essere un testo in prosa, diversamente dalla tradizione della tragedia. Il verso permane in alcuni, limitati, passi dell'opera: nelle parti che riproducono la recita dei commedianti a corte (22, 30, 31, 32), negli interventi "cantati" di Ofelia, ormai in preda alla follia (40, 41, 42, 43, 44), nel discorso del becchino che scava teschi dal terreno di fronte a Amleto e Orazio (48, 49). Il discorso in versi di Ofelia riproduce quasi integralmente il testo di Carcano, forse per lasciare intatto il valore melodrammatico del personaggio; sono invece nuovi gli inserti relativi alla recita dei commedianti e al parlato del becchino. Probabilmente, nel primo caso si è pensato di esibire al pubblico, con i personaggi dei commedianti, un recitato di maniera, in contrasto con quello più realistico dello spettacolo che si stava rappresentando. E tuttavia, molte tracce della lingua poetica ottocentesca permangono nella prosa di questo *Amleto*.
Intanto, il fenomeno della prostesi della *i* dinanzi a *s* complicata, in parole precedute da un'altra parola con terminazione consonantica: *all'istessa ora* (3), *non ispuntata* (46): fenomeno, questo, largamente presente anche nella prosa dei primi decenni del Novecento; più sin-

golare, semmai, la presenza della *i* prostetica anche quando la parola che precede termina con una vocale: *all'ora istessa* (7), *il popolo istesso* (44)[12]. Tra le forme arcaizzanti, la parola *tuono* (per "tono") che recupera un tipo di dittongazione ormai normalizzata da Manzoni: «vo' che gioiosi brindisi sien fatti oggi ed abbiano per eco il tuono delle artiglierie» (5). In questa battuta è possibile notare anche la presenza di un altro fenomeno - questo assai frequente nel testo di Maggi - il troncamento della vocale (*sien*), ma anche di un'intera sillaba, in fine di parola (*vo'*). Considerando che il fenomeno del troncamento è legato, nel linguaggio poetico tradizionale, alla riduzione vocalica in fine di verso allo scopo di rispettare il metro, la sua frequenza in un testo in prosa sembra derivare dall'esigenza di "nobilitare" il discorso: forse non a caso, la battuta che ho citato è pronunciata dal personaggio del Re. Infine, le forme verbali con tema in consonante velare, come *chieggo* (54) o *veggo* (37), frequenti in questo testo, sono tipiche del linguaggio poetico ma anche nella prosa ottocentesca.
A livello morfologico, attinente alla lingua poetica è la forma verbale *ponno* per "possono"[13] (5), laddove in Carcano troviamo la forma *possan* (6). Un altro segno dell'intenzione di mantenere un tono elevato nell'elocuzione dei personaggi è dato dal permanere dei pronomi personali *egli* (o *ei*), *ella, essa* in posizione di soggetto. In particolare, sono tipici della lingua poetica *il* per "lo" («*il* potrai?... » 23)[14] e l'uso di egli in frasi impersonali : «È *egli* più nobile all'anima il patire i colpi dell'ingiusta fortuna» (25), dove è da notare anche la posposizione del soggetto al verbo *essere.*[15]
Ancora, è da segnalare il frequente uso di pronomi personali enclitici (*parmi* 6, 34, *sovvengati* 9, *sarebbevi* 15, *supplicommi* 23, *siasi* 39, *vuolsi* 53), talvolta mutuati dal testo di Carcano, talvolta autoctoni; in particolare, va notata la forma poetica *nol* («*Nol* so!» 36).[16] Tipica del linguaggio della tragedia è poi la proclisi del pronome atono nell'imperativo affermativo ad inizio di frase, il cosiddetto "imperativo tragico";[17] alcuni di quelli usati da Maggi - ma non tutti - sono ripresi da Carcano: *l'arresta* (3), *ti queta* (14), *li separate* (51).
In ambito lessicale, molte sono le forme appartenenti al livello alto del linguaggio letterario, preferite rispetto alle varianti presenti nel linguaggio medio: *rassembra* (2) (in Carcano 3 *assomiglia*), *favella* (3) (in Carcano 4 *parla*), *asconde* (8), *polluto* (13) (identico in Carcano 13), *lunga pezza* (15) (in Carcano 15 *gran tempo*), *guatandomi* (15), *acciò* (23), *viemmaggiormente* (25), *stentore* (28), *talentano* (28), *apparecchiarvi* (per "prepararvi") (28), *mercé* (39), *tosto* (per "subito")

(39), il latinismo *seco* (43), *oblierei* (45), *valentia* (46), *all'uopo* (46) e infine una forma molto rara, *v'incombensò* ("vi dette un incarico") (53), la cui variante più comune, *incombenzare,* è assente sia dal Vocabolario della Crusca che dalla maggior parte dei dizionari dell'uso. Tutte le forme elencate (tranne *polluto*) non sono riprese dal testo di Carcano.
A livello di sintassi, è da notare il frequente uso, tipicamente letterario, del passato remoto riferito ad avvenimenti recenti, come nella seguente battuta di Orazio che parla di Ofelia con la Regina:

Regina. Lo ripeto non voglio vederla.
Orazio. Ella ve ne prega. *Destò* pietà appena intese la miseranda fine di suo padre. *Smarrì* il senno. (40)

Oltre a questo, caratterizza la sintassi del dramma la presenza frequente di frasi esclamative enfatiche e di interrogative retoriche:

Amleto. Eccomi alfine solo! Oh qual miserabile sono io! Non è una cosa mostruosa che quel commediante in una finzione, nel sogno di una passione esalti la sua anima al livello della sua immaginazione e ne dipinga i moti sull'infiammato suo volto? e tutto ciò per nulla! Per Ecuba! Che ha egli di comune con Ecuba?[18]

Ma questo, è innegabile, fa parte della componente declamatoria del dramma. D'altra parte, in Maggi troviamo anche modernizzazioni del lessico, come in *anima* (7) e *soccorso* (36), rispetto a *alma* e a *aita* (33) che Carcano usa nelle medesime collocazioni; o ancora «Mirate questi due ritratti… le *immagini* di due fratelli» (36), al posto dell'espressione di Carcano «Vedi […] que' due *sembianti*» (34). Anche intere frasi vengono riformulate da Maggi secondo modalità discorsive più moderne:

MAGGI: Mi hanno detto che fate uso del belletto… (24)
CARCANO: Udii che tu primeggi / nel porti il liscio (24)

MAGGI: Debbo dargli sulla testa? (3)
CARCANO: Ch'io lo percuota con la daga mia? (4)

MAGGI: Permettete che io m'adagi ai vostri piedi? (29)
CARCANO: Che al tuo piede io posi, assenti? (28)

Quest'ultimo esempio consente anche di osservare quella che forse è l'innovazione più sostanziale dell'adattamento di Maggi, derivante dalla scelta di comporre, diversamente dall'uso poetico che aveva caratterizzato la tragedia fino a quegli anni, un adattamento scenico in prosa della illustre opera shakesperiana: l'uso prevalente dell'ordine lineare degli elementi della frase. Per esempio:

MAGGI: Quantunque la memoria sia ancor verde della funesta morte del nostro caro fratello (4)
CARCANO: Benché del caro fratel nostro Amleto, /che morte a noi rapì sia verde ancora /la memoria (5)

Appare subito evidente la struttura complessa di Carcano che pospone il soggetto a tutti gli altri elementi della frase concessiva, anche spezzandola con una relativa; l'ordine lineare dei componenti della frase caratterizza invece la battuta di Maggi. Si può obiettare che neppure in quest'ultimo caso il verbo occupa la posizione che gli sarebbe propria, alla fine della frase; ma è possibile che, mediante la prolessi del verbo, venga privilegiato un attacco modulato metricamente sullo schema dell'endecasillabo, per rendere più melodiosa l'apertura della battuta.
L'inversione prolettica dei componenti della frase è uno degli elementi che maggiormente caratterizzano il linguaggio poetico; seguendo la consuetudine del discorso in prosa, Maggi recupera in molte occasioni l'ordine non marcato della frase e questo accade quando si imbatte sia nella prolessi del soggetto, come abbiamo visto, sia dell'oggetto:

MAGGI: Scegli l'ora e il tempo che più ti talentano (4)
CARCANO: L'ora eleggi, Laerte: il tempo è tuo (6)

sia anche nella prolessi del complemento rispetto al nome al quale si riferisce:

MAGGI: Io sto al raggio del sole anche troppo (5)
CARCANO: Io sto del sole al raggio / anche troppo (6)

E si arriva fino al punto di capovolgere completamente l'*ordo artificialis* per recuperare l'*ordo naturalis*:

MAGGI: Addio Ofelia; sovvengati di quanto ti dissi (9)
CARCANO: Di quanto / ti dissi non scordarti…Ofelia, addio (10)

Anche se forse lo stesso Maggi cede qualche volta, come si è visto in altri casi, al fascino della lingua poetica:

MAGGI: Ma come accolse ella il di lui amore? (17)
CARCANO: Questo amor d'Amleto, / dimmi, come l'accolse? (17)

È certo che il problema che si poneva agli attori (e ai drammaturghi) della seconda metà dell'Ottocento era di difficile risoluzione: si trattava di sollecitare le emozioni di un pubblico molto diverso rispetto al passato, coniugando i contenuti e le modalità recitative con nuove forme di comunicazione linguistica. E il compito doveva essere reso più arduo dalla instabilità professionale di molti di loro, qualunque fosse il livello, magari anche alto, delle loro qualità interpretative. L'esigenza dell'attore di concentrare i propri studi anche grazie alla stabilità e alla serenità economica è un bisogno che percorrerà ancora buona parte del Novecento. Lo doveva avvertire anche Maggi se, in riferimento alla recita dei commedianti chiamati da Amleto, aggiunge nel suo testo una battuta non presente in Carcano:

Amleto. Essi viaggiano?... Si rendano stazionari e l'arte ne guadagnerà (20).

[1] *Il teatro italiano dell'Ottocento,* V: *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di SIRO FERRONE, Torino, Einaudi, [1979], tomo primo, pp. VII-LXIV.

[2] GIGI LIVIO, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, [2000], Vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, p. 654.

[3] *Amleto*, *tragedia di Guglielmo Shakspeare tradotta e adattata per le scene italiane da Giulio Carcano, 1856*. Ho potuto consultare questo manoscritto grazie alla cortesia di Sandra Pietrini.

[4] Cfr. *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Editrice Le Maschere, 1961, vol. II, p. 1223.

[5] LUIGI RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Lumachi, 1905, vol. II, p. 437.

[6] ROBERTO ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988, p. 44.

[7] G. LIVIO, *Il teatro del grande attore*, p. 662.

[8] LUCA SERIANNI, *Il primo Ottocento. Dall'età giacobina all'unità, in Storia della lingua italiana*, a cura di FRANCESCO BRUNI, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 120.

[9] GIAN LUIGI BECCARIA, CONCETTO DEL POPOLO, CLAUDIO MARAZZINI, *L'italiano letterario. Profilo storico*, Torino, UTET, 1989, p. 139.

[10] *Il teatro italiano.* V. 5. *La tragedia dell'Ottocento*, a cura di EMILIO FACCIOLI, Torino, Einaudi, 1981, tomo primo, pp. VII-XXX.

[11] L. RASI, *I comici italiani*, pp. 52-53.

[12] Carcano: «il popol tutto» (42)

[13] Cfr. LUCA SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001, p. 212.

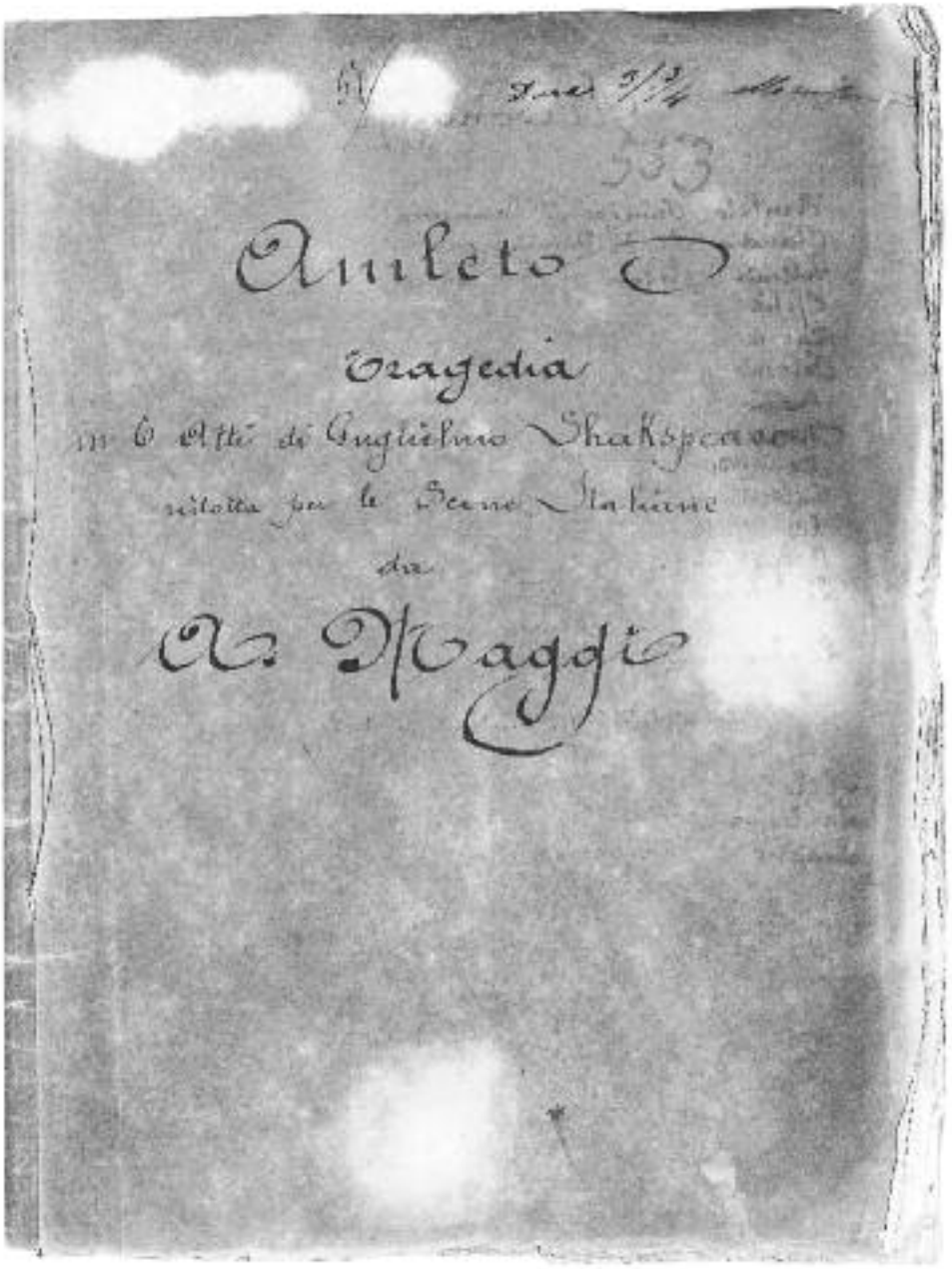
[14] Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, p. 158.

[15] Carcano: «Se l'alma sia più forte […]» (23)

[16] Cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, p. 115.

[17] Cfr.L. SERIANNI, *Il primo Ottocento*, p. 111.

[18] Si tratta, come nota Sandra Pietrini di una parte che non è in Carcano.



Riproduzione dell'originale, Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 51, n. 553.

Personaggi

Amleto Principe di Danimarca
Claudio Re di Danimarca
Geltrude Regina di Danimarca
Ofelia
Laerte
Polonio
Orazio
Marcello
Bernardo } Ufficiali
Guildesterno
Rosengrats } Cortigiani
1° Becchino
2° Becchino

L'ombra del Padre di Amleto

Attori del Teatrino di Corte

Il Re
La Regina
Luciano – Prologo.

Atto Primo

Quadro 1.° Scena 1.ª

Piattaforma del Castello. È notte.

Bernardo di Sentinella. Orazio e Marcello

Bern. Chi è là?
Oraz. Amici di questa terra.
Marc. E sudditi di Danimarca.
Ber. Orazio! Sei là?
Oraz. Io sì e con me Marcello.
Ber. Buona sera ad entrambi.
Mar. Ebbene la visione è comparsa anche questa notte?
Ber. Non ancora.
Mar. Orazio ne dice di cervello stravolto, ne vuol credere alla visione. L'ho perciò ne forzò con
Dotto qui onde da per sè si smentisca.
Oraz. Oh! non vedrò nulla.
Bern. Sono tra poco vedrete quanto non per due notti vedemmo.
Oraz. Narratemi il come.
Ber. La scorsa notte quando la stella, che vedi saggia occidentale, al polo, compiva la
nuova illuminando quella parte di cielo, al primo tocco...
Mar. Taci... ecco!...

Scena 2.ª

Lo Spettro e detti

Bern. Mirate Orazio, non rassembra al morto Re?
Oraz. È tal quale! Agghiaccio di stupore e paura!...
Mar. Tu che sei dotto parlagli.
Oraz. Chi sei tu che intorbidi questa tranquilla aura notturna e usurpi il maestoso
sembiante in che mostravasi l'estinto Re di Danimarca?... Rispondi in nome del Cielo rispondi (Lo Spettro sparisce)
Mar. È sparito.
Bern. Ebbene, Orazio, fu nostra immaginazione e nulla più? Che ne dici?
Oraz. Per Iddio non l'avrei potuto credere senza la testimonianza [illegible] di miei [illegible]
Ber. Non somiglia al Re?
Oraz. Come tu somigli a te stesso
Mar. Ed è la terza volta che all'istessa ora ne comparisce.
Oraz. Questa è una cosa di triste presagio a questo regno.
Mar. Lo temo io pure.

Orac. Sarà vittima che tosto l'anche attraverso. Anche la Roma prima delle rovine di Cesare, le ombre vagare spettri degli estinti, quei portenti fatali di terribili avvenimenti [Rumori e grida] Zitti. Silenzio. Voglio assaltarlo quanto anche avrete inventarmi. E' ascolta! Se posso formare una voce, io parlo, fa ch'io l'oda! se ci potete farlo colla grande parte, e lo dia a parte della salute di questo paese e di qualche sventura avvenimento che con felice previsione possa impedirla, fermatevi. (Si pone tra mezzo) Oh! fermati... parla... Fermate Amleto.

Marc. Dobbiamo dargli dalla testa?

Orac. Sì.

Marc. E' scomparso! Egli è ~~[illegible]~~ come l'aria.

Ber. Volevo parlare, giurava di aver il mio dal fatto.

Orac. Era a quel punto bagnato, come un ~~[illegible]~~ di formidabile. Amleto. Ricordi che ai primi albori gli spiriti cercando precipitare nelle loro dimore, ma vedete ecco il mattino, terminando la guardia e la testa del mio corpo facciamo parte di giurare ai giovine Amleto che si cerca che lo spirito parli con noi, con lui parlerà. Volete che glielo diciamo?

Ber. Sì.

Orac. Facciamolo: io lo vedo vicinante e parlargli con libertà stamane. [Vanno]

Quadro 2° Scena 1ª

Reggia — Trono —

Il Re, la Regina ~~[illegible]~~ — Amleto, Polonio, Laerte.

Re Quantunque la memoria sia ancor verde della funesta morte del nostro compianto e buono fratello, ed addice al nostro regno intiero di portare con uno volto di dolore, pure la ragione di Stato combatte la natura e comanda che, scordando per lui ci rallegriamo, e nei nostri pensieri, perciò a nostra sposa ne diamo, e regina, al diritto della bellezza, le legnine agli occhi portando il festeggiamento invece al duolo funerale. Ora Laerte! che vi guida a noi? Avete ancora richiesta a farci?

Laerte Formidabile sovrano; chiedo il consenso vostro per il ritorno in Francia. Già ricevuti ~~[illegible]~~ mio Re, ora i miei voti e pensieri mi richiamano colà.

Re Avete il consenso di vostro padre? Polonio che dice?

Polonio Sì Sol, mio Signore.

Re Accogli l'ora e il tempo che più ti talenta, ha voi amato mio cugino e figlio...

Amleto (Un po' più di cugino e meno di figlio)

Re Perchè questa nube sulla vostra fronte?

Amleto Nulla, Signore. Io sto al raggio del sole anche troppo.

Regina Buon Amleto, deponete questa funebre ombra e il tuo occhio gira ancor spesso

della Danimarca. Non cercate entrar pretesto della tomba: il nobile ha pur il
lo dar, ogni cosa che esce quaggiù muore e trapassa questa morte passa all'eternità.

Amle. Lo so: è legge comune! — Sembra? Sono. Oh cupa dire Lenhamo se non o gli
fui mai... Non è tale il dover colar dalle mie vesti, i mali cuti dolorosi, gente
te affettati; il mio pianto che posso manifestare quello che si sente. Queste non è
color ... sole bimalaro. Io mi già ciento fa quella cosa che dovrebbe dis
stai tutte le comune apparenze.

Re. Il ben fate nell'avere pietà sudiamo del padre vostro, ma il perseverare nel pianto
è segno di anima ribelle ai voleri del cielo; è destino inevitabile la morte; ora
obbedite dolcemente di volgere ed abbiatevi in conto di padre. Voi toccate più d'appresso
d'ogni altro il nostro trono e noi vogliamo per voi amore più che padre, quan
do vostra dilegno di ritornarvi ai studi di Wittemberga è un primo ordine
di nostra dolcezza e vi consigliamo e vi obbiamo di restare qui lieto di nostri occhi.

Reg. Amleto, non fate che vuol mandare li pensieri in fumo! Ascolta.

Amle. Farò sempre ogni sforzo per obbedirvi o Signora.

Re. Nobile risposta! Cantate Signora. Il consentimento vostro mi empie di gaudio; ora
poi bisogna dar fatti oggi il attuare per tutti il trono dello Danimarca, voglio
vostro del vostro ufficio gli scoppi dei falsari ritratti, ridanni del pianto
terra contento alla pubblica del Re. (Vanno tutti)

Scena 2ª

Amleto solo

Amleto Oh potesse questa carne che mi resta dissolversi, sparsi come rugiada! O il pensiero
fosse in odio a Dio! Bravo mi sembra inutile ed inutile ogni intarga del mondo!
Mi sento disgusto il Re mio!... L'ultimo re è morto per la madre mia ed ella... Ella
... Pareva che gli è stimasse eterno con affetto crescente... pure dopo un mese
non ... pensavi... fragilità... il tuo nome è femmina... Sposa e mia Dio... da poco
prima amava che la lagrime della vedovanza, che accanto a mostrarti di dolcezza, e fedeltà
disperata. Oh vile Ed ricordarsi ... Oh! Spezzati cuor mio perchè dalla mia
bagliare la mia lingua!

Scena 3ª

Orazio, Marcello, Bernardo e detto!

Ora. Salute a vostra altezza.

Amle. Amico, qual ragione vi mette da Wittemberga?. Voi qui Marcello, Bernardo?

Mar. } Buon signore...
Bern. } Altezza....

Amle. Gode di vedervi. Orazio come qui?

Ora. La poca voglia di studiare.

Amle. Non fate dolcezza al mio orecchio cotteggiandola e fermi ordine cada - detto in

beatissimo. So che a voi è caro lo studio; cosa dunque vi guida ad Elsinora?

Oraz. Venni per assistere ai funerali del padre vostro.

Amle. Bi' piuttosto alle nozze di mia madre.

Oraz. Ebbero luogo molto presto!

Amle. Ah!... Economia, Orazio, Economia; le vivande del banchetto funebre eran tepide ancora e si sono imbandite a quelle degli sponsali. Vorrei aver raggiunto in Cielo il mio nemico più abborrito, anziché aver mirato un pinito giorno... Padre mio! ... parmi vederlo....

Oraz.
Marc.
Bern. } Dove?

Amle. Con gli occhi dell'anima.

Oraz. Era un nobile principe

Amle. Era un uomo perfetto

Oraz. Signore, lo vidi la scorsa notte

Amle. Chi?

Oraz. Vostro padre; il Re.

Amle. Mio padre?...

Oraz. Vi dico il vero, ne attesto questi cavalieri.

Amle. Come?... di....

Oraz. Per ben due notti Bernardo e Marcello, durante la loro guardia, nel più folto delle tenebre, videro una figura maestosa, armata dal capo alla pianta, somigliante al padre vostro che si faceva loro rimangio. Essi mi fecero in segreto la confidenza di quanto aveano visto ed io andai seco loro la prossima notte... Allora istesso comparve il....

Amle. Ma dove?

Marc. Sulla piattaforma.

Amle. Non gli parlaste

Oraz. Sì, ma non mi rispose. Parevo volesse farlo mi in quel momento ~~il gallo mattutino~~ ~~cantò~~ ed a quel ~~[illegible]~~ la visione scomparve.

Amle. Amici; spetta a voi la guardia stanotte?

Bern. Sì, principe.

Amle. Era armato, dite?

Tutti Armato

Amle. Dal capo alle piante?

Tutti Sì.

Amle. E veduto avete il suo volto?

Oraz. Sì, ei portava la visiera alzata.

Amle. E mirabile sul tuo volto?

Oraz. Più addolorato che mirabile.

Amle. Pallido e colorito?

Oraz. Pallido.

Amle. Le gote e i tuoi occhi se di voi?

Oraz. Interamente.

Amle. Si fermò lungo tempo?

Oraz. Quanto ve l'uomo per contare dalli mi al cento.

Amle. Vogliono con voi stanotte. Lo vedrete?

Oraz. Si certo.

Amle. Se ti presentasse a voi tutto l'aspetto dell'accusato padre mio, gli parlerete, lo guarderete, spalancando le tue orecchie, in profondo silenzio! Il tempo di sorbirvi da gente da ciò, che colà succedea potea stavolta compilato al vostro pensiero non alla vostra lingua. Addio a tutti; fra mattino ove è mezzanotte saggiungerovi al castello.

~~Tutti Vostro omaggio a vostra Altezza.~~ (partono)

Amle. S'ombra di mia madre assente?... Qual colpa d'ascondere?... Ecco che notte notte, bisogna mia affetto in pace. I delitti atroci, giacchè anche l'ombra loro è rapsodia di rendere agli occhi degli uomini. (Via)

Scena IV.

Laerte ed Ofelia.

Laerte Io parto; Ofelia, fa che io abbia sovente notizie di te.

Ofel. Puoi dubitarne?

Laerte Quanto ad Amleto ti a fuori fuoriti amori, riguardal come pallide di delicate gioventù, come una primavera precoce, una pedaggiera, come profumo che sfiorì, — un'istante, molto fu

Ofel. E molto più?

Laerte Sì, sorella, Pensante la nostra Elettanza non è il solo corpo che vuole di persona e sangue, il cuore attende di dichiarsi con lui e le intime pregiere dell'anima si altra con col tempo in cui ella ritrade. — Egli fondo oggi l'amor, ne il tuo affetto può fidarsi; non ed dovuto temere, riguardando all'altezza del suo grado; ch'ei tuo non gli appartengal. Egli non può disporre di se e le sue affetti; ei può, come gli uomini del volgo, sagliere due le sue donne, e le tu con orecchio, pazzo credulo, indotto i tuoi sedimenti ascorti, se apridi il tuo cuore dell'amore ... Vetro più imperchiuchè, tacetti perduta. Sa ca bisogna affetti i dardi contro di ciò e opposti l'amor rende le vele di lepide prima che giunge al costante.

Ofel. Sarò tutto di questi tuoi maximi come dia angelo salvatore, e tu pure gli lo seguirà.

Laerte Non temere di me, lasciamo questo parte, una doppia benedizione e una doppia grazia

Scena 5.ª

Polonio e detti

Polonio — Voi qui ancora Laerte? Via via al mare, al mare. Il vento gonfia i fianchi della nave e tu affretta. Ecco la mia benedizione a parte; il tempo t'aiuta, e tu vai e l'affretta.

Laerte — Addio Ofelia, ricordati di quanto ti dissi.

Ofelia — Ho chiuso nella mente le tue parole e tu pure tienile chiuse.

Laerte — Addio, Amletto, mio padre addio! (Vicino)

Polonio — Che vi dicea Laerte?

Ofelia — Alcune cose riguardanti Amleto.

Polonio — Mi si dice che egli da qualche tempo vi ricerca i vostri momenti, il vostro ascolto e voi vi mostrate prodiga nel dargli udienza... Di che favellate insieme?

Ofelia — Ma lo molto, egli mi fece molte proteste d'affetto.

Polonio — Affetto?... Sciocca! Credete forse fosse atto per protesta?

Ofelia — Non so che cosa debba pensarne...

Polonio — Ve lo dirò io: e dovrete credere non esser che una fanciullata, che le sue debolezze si non sono che momenti d'ozio folle. Ebbene voi e io terrò per parte.

Ofelia — Ei mi fece giuramenti di amore.

Polonio — Sciocchezze! Ricordo il sangue bollente, il cuore prodiga giuramenti alla lingua. Non badate ai giuramenti di Amleto, sono spergiuri. Pensate a voi che ingenuamente v'infrango. Via rientrate.

Ofelia — Vi obbedisco. (Vicino)

Quadro 3.º — Scena 1.ª

Piattaforma come al primo Quadro.

Amleto – Orazio – Marcello – Bernardo.

Amleto — S'avrà pungere... Il freddo è acuto... Che ora è?

Orazio — Poco mancan a mezzanotte.

Marc. — S'avvicina l'ora in cui lo spettro vide vagare (Ad Orazio sulla spalla di Amleto. Vicino al lo)

Bern. — Che vuol dir ciò?

Amleto — È il Re che fatto ha notte tracotante e oltre di ciò generato è di ogni forte d'eccesso sinistra del buono delle donne e fa ora il loro cordoglio.

Orazio — E questo è il motivo?

Amleto — Sì, ma è tale che a me sembra vile. Il fanciullo non l'ha compito; perciò che ei fuggiva le taverne d'allora vuole di una delle gente bruca e ridotto alla debolezza.

Scena 2.ª

Lo Spettro e detti

Oraz. (Indietro lo spettro) Eccolo! ei viene.

Amle. Angeli e ministri di grazia difendetelo voi... Sei mio spirito benedetto o dello spettro infernale?... e salvo intenzioni tu proferisci cotali parole d'inferno... Siano i tuoi detti ma strani e pieni di vermi sotto forma di parlare per me che io voglio parlarti. Ti chiamerò Amleto padre, Re di Danimarca. Oh! rispondimi e l'essere mi d'infrange il impazienza... Dimmi, perchè la tua ossa spolpate sgranchiarono il feretro funerale? perchè la tomba ne giacerà sotto il peso delle sue marmi per gettarti dal mondo?... dimmi perchè?

(lo spettro accenna di voler parlare a lui solo)

Oraz. Pare che accenni a volerti parlare da solo.

Amle. Lasciatemi.

Tutti No, principe.

Amle. Di che temete? Egli accenna a me, lasciatemi.

Oraz. Sapiate che vi stanno dappresso.

Amle. Il destino tenta ogni piccolo filo del mio corpo volendo come il nervo di un leone..... Egli accenna a me... ed.

Oraz. Se per immaginazione l'ha fatto disperare.

Mar. Non pensiamoci oltre lungi.

Orat. ~~Andiamo... Che cosa ricerca?...~~ (per tutti)

Lo spettro e Amleto

Amle. Eccomi pure

Spetto Ricordami

Amle. Ricordo

Spetto Sta per scorrere l'ora in cui dette fiamme fa di fiamme soffrire, l'anima

Amle. Parla. È mio dovere l'ubbidirti.

Spetto Ti vendicherai.

Amle. Che?...

Spetto Io sono l'anima di tuo padre, condannato per un tempo prefisso ad errare, e notte e di sotto il giorno prigioniero di fiamme, finchè le colpe di mia vita non siano purificate dal fuoco.... Io amo di tua pietà....

Amle. Oh cielo!

Spetto Vendicar il tuo assassinio?!....

Amle. Assassinio?!... ~~Oh~~ e tutto come il pensiero dell'amore sobbalza alla rapidità.

Spetto Ecco ora che dormendo nel giardino, un serpe mi pungeva, favola che ingannò le orecchie dei Danesi! Il serpe che tolse la vita da padre porta oggi la corona.

Amle. Oh! profetica anima mia!.... Mio Zio!....

Spetto Sì, quell'incestuoso adulto con doni incantevoli catturarsi il cuore della mia

adorata regina! Dal mio amore che fanto le serbai dal giorno in cui la feci un piombo nelle braccia di un ribaldo. Dopo il meriggio, come d'usato, dormiva nel mio giardino, quando soppiatto venne tuo zio con un vaso di tasso e verso nel mio orecchio goccie velenose. In un momento il mio corpo si coprì di una lebbra come squamma e perdette e vita a sposa e regno e mi trovai al cospetto dell'Eterno Giudice nella pienezza di mie peccati senza il conforto d'alcun sacramento ne coscienza di me stesso.

Amle. Oh! nefando, nefando eccesso!

Spettro Oh! non lasciare che il letto regale della Danimarca sia più oltre pollato d'impunità e d'incesto. Ma comunque conseguire vanai vendetta, non macchinare nulla contro tue madre. Abbandonala alle spine che le accerchiano il cuore. Ora addio.... La vagante lucciola annuncia l'alba e le sue vane favilla impallidisce. Addio. Addio.. Ricordati di me (sparisce)

Amle. Oh! anima mia raffrenati; e voi mie membra non invecchiate in questo momento, rinvigoritevi e sostenete il mio peso su questa terra. Che io mi ricordi di te ombra adorata! Finchè resti memoria in questo reo mondo... dalla mia mente cancellerò tutte le frivole ricordanze, i detti dei libri, le impressioni del passato e nel registro del mio pensiero solo, sempre sopravvivrà il tuo comando. Al Ciel lo giuro!

Orazio, Marullo, Bernardo e detti

Orazio (di dentro) Amleto! Amleto!...

Marc. Principe!...

Bern. Signore!..

Amle. Venite, venite!...

Tutti Che fu?

Amle. Tremenda, orribile cosa!

Tutti E quale?

Amle. Non posso dirla. Partiamo ma prima giurate qui di non svelare mai ciò che vedeste in questa notte.

Tutti Nulla dicono, signore. — Nulla

Amle. Giuratelo.

Oraz. Sull'onor mio lo giuro.

Mar. Lo giuro sulla mia fede.

Amle. Sul ferro mio.

Spettro (di sotterra) Giurate!

Tutti Oh! meraviglia

Amle. Deh! ti queta a tribolato spirito... ~~A me giurate~~?

Spettro ~~[illegible]~~ il giurate.
Tutti Lo giuriamo.

Fine dell'Atto Primo

Atto Secondo

Ricca sala nel Castello Reale

Quadro Unico. Scena 1.ª

Polonio e Ofelia.

Polonio Ebbene, Ofelia, che hai così turbata?
Ofel. Oh! padre mio, tremo tutta ancora
Polonio E di che mai?
Ofel. Mentre ricamavo nella mia stanza, sopravvenne il principe Amleto, colle vesti in disordine, la chioma scapigliata, pallido come la morte, l'occhio fosco e feroce quale potrebbe averlo un'ombra fuggita dall'abisso per venire ad annunziare ai mortali calamità orrende...
Polon. Impazzito pel tuo amore?
Ofel. Non so ma lo temo.
Polon. Che ti disse?
Ofel. Mi prese la mano che strinse con violenza e fissò i suoi occhi sul mio volto come se avesse voluto ritrarlo. Rimase lunga pezza in quell'attitudine; quindi, sfrattandomi il braccio lievemente alzò ed abbassò tre volte la testa e trasse dal profondo del cuore sospiro sì triste sì doloroso che parve che tutto il suo corpo volesse disciogliersi e terminar la sua vita. Poco dopo mi lasciò a inoltrandomi col capo volto a ritroso, parea trovar la sua via senza ministero d'occhi; così mancò le porte guardandomi e si allontanò da me.
Polo Tale è il delirio appunto in cui ne immerge l'amore e assai mi decide del suo stato. Al Re che qui verrà fra poco bisogna svelare questo segreto. Sarebbevi più pericolo a nascondere un tale amore che non ci sia da temer sdegno rivelandolo. Or va nelle tue stanze.... io stesso... Ecco il Re. (Ofelia parte)

Scena 2.ª

Il Re, la Regina, Rosengrats, Guildestorno e seguito.

Re A noi vi chiamiamo per alti motivi. Ti è nota la strana metamorfosi di Amleto che tanto ne accuora e di cui null'altro possiamo incolparne che la morte di suo padre. Prego voi, suoi amici e compagni, di intrattenervi per breve tempo in questa reggia e così forse ci tornerà gioviale come prima. Ti sia cura di cercare

cavo le parole di due parte e quanto, ciascuno potrà apprendere.

Regina — Egli stesso ci parla di voi, e in questa reggia, ei crede, non vi sono altri per cui
Fu maggior amicizia. Mostratevi voi con noi, e avrete degni mercede.

Rosen. — Quanto per favore vi chiedi ci incombe il dover.

Guild. — E per quanto sta in noi l'eseguiremo.

Re — Grazie Rosengrotz e Guildenstern.

Regina — Ricordate, signori, ponetevi al suo fianco e non lasciatelo mai.

Rosen. — Voglia il cielo che le nostre premure e le nostre parole gli recino conforto. (Via)

Scena 2ª

Polonio e detti

Polonio — Miei Sovrani, miei Signori. Dimostrate voi amicizia e stima di lavoratori, e così dirò prima, perchè il giorno è giorno, la notte notte, il tempo tempo, ascolto mi confonde la notte, il giorno, il tempo. Perciò sarò breve. Vostro nobile figlio è demente, perciò la follia è ben definirla altro non è che insapienza. Ma lasciamola.

Regina — Più dottrina e meno arte.

Polonio — Signora, giuro che non esto alcuna arte. Dimostriamo dunque che fu insano, rimane da dispiegare la cagione di questo effetto e dico: meglio di gran tal effetto, di gran tal fonti attentamente. Ho la mia figlia che per dovere d'obbedienza mi ha dato questa lettera (legge) Alla celeste, all'idolo dell'anima mia, alla divina Ofelia.

Regina — Ed è per quel foglio?

Polonio — Sì Signora. Udite (legge) Dubita pure che gli astri splendano, dimmi che il sol più non appare, dimmi che il vero mente e che fingere non sa!... Ah io l'amo non dubitar. Oh! cara Ofelia, questi versi aggradano il mio dolore; io non so l'arte di esprimere eloquenti i miei desideri, ma che io vi ami teneramente credetelo. Addio, del poeta, mia cara fanciulla, finchè queste macchine sarà animate. Amleto, mia figlia, per obbedienza mi mostrò questa lettera e di più mi narrò tutte le circostanze di luogo e di tempo.

Re — Ma come accolse ella il di lui amore?

Polonio — In conto di chi mi avete detto.

Re — D'uomo d'onore e fedele.

Polonio — E come tale agì. Male ~~giudicai~~ animato di fatti miei fredde spettatore. Vedete ella gli ha negato ogni colloquio, ha rifiutato i doni, ha chiuso le porte, ha sordo al pianto, ai sospiri di chi è in preda di disperata chiusa e non ricevere più lettere, più doni. Mia figlia obbedì ed il pensiero, vittima, non cercò, di distolgo alla melanconia ed da questa al delirio che ci ha tolti ragionevoli.

Re — Credete che le cose sia così?

Regina — Il mio ~~[illegible]~~ sospetto

Polonio — Io giurerei di non aver mentito giammai.

Re — È vero.

Polonio Spiccate la mia testa dal busto se la cosa è altrimenti e per poco che le circostanze mi favoriscano scoprirò dove si cela la verità fosse ella nascosta nel centro della terra.

Regina Come farlo?

Polonio Quando egli vi sarà fare venir giù mia figlia a voi celate assisteremo al loro colloquio.

Re Sta bene.

Regina Eccolo. Sventurato! S'avanza leggendo.

Polonio Vi prego allontanatevi io gli parlerò. (Il Re e la Regina partono come Amleto leggendo)

Scena 3ª

Amleto e detto

Polonio Come state mio buon Principe Amleto?

Amleto Bene per la bontà di Dio.

Polonio Mi conoscete Signore?

Amleto Sì, siete un pescivendolo.

Polonio Vi ingannate i Signore.

Amleto Vorrei che almeno foste onesto come lui.

Polonio Onesto?!

Amleto Sì perchè onesto quaggiù ne incontra uno in diecimila.

Polonio Oh! è vero.

Amleto Perchè se il sole genera vermi in un cane morto, se divino raggio come bacia un cadavere infetto!.... Avete una figlia voi?..

Polonio Sì Signore.

Amleto Non lasciarla uscir al raggio del sole... Comprendere e concepire è una benedizione nel cielo; ma non nel mondo che potrebbe concepire vostra figlia... Siate cauto amico.

Polonio (Ah! fu certo l'amore che gli travolse la mente!) Che leggete Signore?

Amleto Parole.. poi parole... poi parole...

Polonio Che narra?

Amleto Chi?

Polonio Il Libro.

Amleto Calunnie!.... Sta scritto che i vecchi hanno la barba greggia, che il loro volto è aggrinzito, e i loro occhi stillano un ambra densa come quella del lupino, che hanno poco cervello e sono deboli di lombi.

Polonio Principe, volete togliervi da quest'aria?

Amleto Entrando nel sepolcro!

Polonio (Quanto ingegno è nelle sue risposte! Vuo' lasciarlo per preparare il colloquio con mia figlia) Signore prendo umilmente congedo da voi.

Amleto Prendete tutto, vi cedo di buon grado; eccetta la mia vita... eccetta la mia vita.... eccetta la mia vita....

Polonio — Addio signore... (andando)

Amleto — (come sono giusti questi vecchi)

Scena V.ª

Rosencrantz e Guildestorno e detti.

Polonio — Voi venite in traccia del Principe Amleto? Eccolo! (Via)

Rosen. — Dio vi salvi signore

Guild. — Mio amato principe! } (abbracciandolo)

Amleto — Miei degni e fidi amici.... Quali novelle?

Rosen. — Niuna, se non che il mondo è divenuto onesto.

Amleto — Allora il giorno del giudizio è vicino; ma le notizie è falsa. Altra domanda, che avete fatto a voi fortuna che vi ho mandato in prigione?

Guild. — In prigione Principe?

Amleto — Sì, la Danimarca è mia prigione.

Rosen. — Allora il mondo intero lo è.

Amleto — È ben vasto... dove ci troviamo fra i agiati e la prigione e la Danimarca... ma dittemi voi: siete spontanei o siete dannati, che venite in Elsinora?

Rosen. — A vedervi, e niente, non ad altro.

Amleto — A vedermi? Oh, sfortunato che io sono!... forse non avete di ragionamento... ma attendete quale che fare... Ma... mandati, ~~non fate~~ venuti spontanei. Andate ingenuamente. Oh, lo fate in vostra anima. Non avete sufficiente bastante per dissimulare... fatti mandati dal Re e dalla Regina, che rispondete a ciò?

Guild. — Altro signore è vero... fummo mandati...

Amleto — Ma vi dirò con quali ragioni. Io perduto ogni mia consuetudine, ma dimenticato tutti gli esercizi; che la terra, accumulato globo, non mi pare altro che mio sterile promontorio; il firmamento, divino padiglione stato sopra la nostra testa, la maestosa dominante di brillanti stelle, non è per me che mio schifoso ammasso di vapori pestilenziali. Qual capolavoro l'uomo!... come è nobile per la sua ragione, e infinito per le sue facoltà... quale ammirabile e commovente espressione nel suo volto e nel suo gesto... un angelo quanto opera... fare a Dio quanto pare... fra gli ornamenti del mondo... re degli animali... e nulladimeno a me per me qual è questa di polvere?... L'uomo non ha più allettamento per me, no, nemmeno la donna, sebbene voi vostro sorriso affetto il contrario.

Rosen. — signore, tal pensiero non mi salta in mente.

Amleto — E allora perchè sorridetti?

Rosen. — Se al pensare che le fiere non si allietano l'uomo, saremmo male accolti e ammaestrati che mandatti a chiamare.

Amleto — Chi fare la parte di Re sarà bene accolto e S. M. avrà il mio ossequio e il mio tributo

il cambiar di contra [illegible] non altro [illegible] l'amarezza [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] fare [illegible] fine. Che [illegible]?

Rosm. [illegible]

Anelet Che viaggiare!... [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Guil. Sono i commedianti che [illegible].

Anelet Signori, [illegible] i baroncelli [illegible] [illegible] [illegible]

Scena 6ª

I Commedianti e detti.

Amleto — Buoni amici vi salute... Oh! il tuo viso si è fatto virile. Temi tu a sfidarmi in Danimarca?.. Ecco Signore più belle... ~~[illegible]~~ un saggio del vostro ingegno. Ma belle e pur tu discorso.

1º Comm. — Quale Signore?

Amleto — Una volta le vi intesi declamare uno ~~[illegible]~~ pronunziato in teatro ~~[illegible]~~ non piacque perchè composizione eccellente troppo, quindi non fatta per piacere alla moltitudine. Vi era un passo che mi piaceva assai; il racconto che fa Enea a Didone della uccisione di Priamo. Te ne sovvenni ancora?.. Comincia da quel verso... aspetta... che me ne ricordi;...

„Il crudel Pirro come tigre Ircana....

No.... non è così.... Ah!

„Pirro crudel, colui che di una negra
„Armadura vestito era simile
„A buja notte e fosco al par del sero
Feroce intento, ma cercando intorno
Priamo l'antico rege... continuate voi

Polonio — Bene, assai bene.

1º Comm. — Lo rinviene
Che alle strette coi Greci ancor pugnava;
E l'antica sua spada, a cui ribella
La sua mano, cadea senza ferire
Al voler renitente. E ratto Pirro
Sul Re correva a disuguale battaglia;
Guarni ~~[illegible]~~ colpi in suo furor menando;
Ma pur bastava il ripercosso vento
E l'agitarsi del cadente ferro
A rovesciar lo stanco vegliardo. Siccome
Innanzi allo scoppiar della bufera
Che un silenzio è nel cielo, e muta intorno
Stanno le nubi, senza fiato il vento
E tutte l'orbe, come morte, tace;
Finchè l'orrenda folgore scrosciando
Squarcia la terra, così Pirro allora
Dopo un istante, a più crudel vendetta
Si ridestò! Nè da Ciclopi mai

Il martello piombò sull'armatura
Di Gradivo temprata a eterna prova
Con rimorso minore, che non fu visto
Allor di Pirro il sanguinoso brando
Cader sovra il vegliardo.

Polonio — È troppo lunga.
Amleto — Così direbbe il barbiere alla tua barba. Ad Ecuba vieni.
1° Comm. — . . . . . E chi mai vide
Oh dolor! la regina imbavagliata . . . .
Amleto — Regina imbavagliata?
Polonio — Oh! questa è bella regina imbavagliata.
1° Comm. — Correr di su di giù sovrarrita e scalza
Spegner tentando col suo pianger cieco
Le fiamme, un cerchio sulla fronte, ornato
Pur or del diadema; e cinta invece
Del regal vestimento, alle cucerate
Rene, del pastore, già tutte affrante,
Una ruvida coltre in mezzo, al primo
Sgomento rinvenuto, oh! chi la vide
E pascuale le labbra di veleno
Non maledisse con terribil giuro
All'iniqua fortuna? . . . . . .

Polonio — Cielo, non vedete come si è mutato di colore? Gli stemmi sagrimi sugli occhi?.. Basta.
Amleto — Sì basta per ora, mi ricorderà il restante un'altra volta. Adimi o Rubio. Potreste tu
recitare la tragica morte di Gonzaga?
1° Comm. — Potrei Signore.
Amleto — Ebbene apprestate a farlo questa sera; potrai anche imparare a memoria dieci o dodici
versi che io ricorderò nella tua parte. Il potrai? . . .
1° Comm. — Tutto ciò che mi valga la grazia vostra.
Amleto — Andate a prepararvi e a prendere un po' di riposo. Polonio andate con chi accio no
manchi loro cosa alcuna.
Polonio — Si tratterà come essi si meritano.
Amleto — Molto meglio, amico, molto meglio, perocchè se trattate ognuno a seconda del proprio
merito, chi andrà esente da castigo? Non trattate come ve lo consiglia la probità
della vostra anima. Andate, andate tutti. Eccomi alfin solo! Oh qual miserabile
mai io! Non è una cosa mostruosa che quel commediante in una finzione, nel sogno
di una passione esalta la sua anima al livello della sua immaginazione e ne dispiega

[illegible] inorridito dall'infiammato suo volto? e tutto ciò per nulla! Per Giove! Che ha egli a comune con Giove? Che cos'è Giove per lui, quando le sue cose [illegible] Ingrossino? Io sono [illegible] stolto, pazzo, insensato, [illegible] volume di una Storia, in tutto mente lunga, lentamente [illegible] campi, che dopo [illegible] chiare, e mute [illegible] per un verso [illegible] la corona e la vita nel fine mio tradimento [illegible] Ottobre a me!... Alle opere mie! [illegible] di [illegible] che [illegible] rappresentazione drammatica, [illegible] dagli [illegible] magistrato [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] assolutamente [illegible] al loro [illegible], e [illegible] [illegible] e [illegible] [illegible] [illegible]

Ofelia — Che intende dire il Re?

Amleto — Che se siete onesta e bella non dovreste mai fare alleanza della onestà con la bellezza.

Ofelia — Ed che vuoglia dire con l'onestà fare, o Signore, la bellezza avere commercio?

Amleto — Perchè la bellezza ha ben più potere per trasformare la onestà in ruffiana che la onestà non ne abbia per trasformare in bellezza la lascivia. Perchè una volta non fosse un tempo un paradosso, ma non ora ne abbiamo ad ogni istante la prova! Una volta io vi amai?

Ofelia — Ch'amore, o Signore, non lo faccio chiaro.

Amleto — Perchè non me lo avete voi creduto?... Io non vi ho mai amata.

Ofelia — Oh Dio! allora siamo stati più ingannati.

Amleto — Ritirati in un chiostro. Ed, se vi pare, rimanete. Perchè vorresti diventare madre di peccatori? Io pure sono alquanto onesto e nulladimeno potrei rimproverarmi di tale cose, per le quali sarebbe stato meglio non mi avesse mai generata. Io sono fiero, vendicativo, ambizioso, con più effetto infinito di quanto io sia capace di pensare, di commettere, di mettere in atto. Io non ebbi per esistere, e immaginazione per dare forma a tante cose che la mia anima, sdegnosa, sdegnerebbe quale prima di Satanasso qui per l'inferno e la terra? Io sono fatto miserabile, non esistere che a danno di noi... Ritirati in un convento. Ed se vorrai andare... Ora è vostra la parola?

Ofelia — Che cosa, Signore.

Amleto — Ch'io attendo dietro la porta, cioè non vuoi che nell'intervallo della pausa io faccia la detta stolta. Addio.

Ofelia — Oh! Signore pietosi cielo!...

Amleto — Se tu marito, ti darò per dote questa maledizione: fosti tu casta come il ghiaccio, pura come la neve, non isfuggirai alla calunnia. Ritirati in convento. Addio, Addio.

Se poi vuoi maritarti ad un uomo, sposa un pazzo, perchè i tuoi saggi sono quel che più ben preparati ad ingannare. Addio.

Ofelia — Potenze celesti ridestate la ragione!

Amleto — Mi hanno detto che fate ugualmente del bellettare... È vero? Dio! ho detto mi volto e ve ne fa un altro... Ballate, ballate... Oh le danze, le danze, le pavoneggi, le smorfie, le voci, le parole che alle cose che Dio ci ha dato, con voi date più nulla... ed io mi ho visto dannato... Io dico che non ci faremo più matrimoni... quelli che sono maritati rimanano tutti, fuori che uno... gli altri ritornano come fondata in convento... Ve a parte nunacca. (Parte)

Scena X.

Il Re e Polonio.

Re — Amore?!... No, non è da lui tutto che è stato il suo amore... ci giusto che dalla, tutta sua, tristi forma; ma da pazzo. Vi qualche cosa nell'animo suo che cova la sua melanconia e temo che il frutto che ne dovrà nascere non dalla rispirio funesto. Gli partirò per l'Inghilterra.

Polonio Signore fatti come intendete, non tutti fornire con altra forma. Dopo le opere [illegible] di [illegible] stesso del suo lui, le proprie compiutamente la causa del suo dolore. Il [illegible] non il [illegible] un [illegible] fatto [illegible] in Inghilterra.

Re. Lo [illegible]. La domanda [illegible] non [illegible] compiuta con molta cura.

2a Scena

Decatro 2.

Scena 5.

Scena del Teatro

Amleto e i Commedianti

Amleto Rispettiamo [illegible] vostro, vi prego, come l'ho proferito io a voi con [illegible] facile e [illegible] [illegible] la declamazione con [illegible], come fanno la maggior parte di voi [illegible] [illegible] meglio [illegible] affidato a un [illegible] delle altre. Non [illegible] l'aria con gesti, che è un [illegible] [illegible] [illegible] per il tornare della passione [illegible] [illegible] ragione bastante per [illegible] la forza. Mi [illegible] [illegible] di [illegible] che l'uomo [illegible] [illegible], [illegible] di [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] in [illegible] [illegible] [illegible]

Amleto — Non t'adulo. — e perchè lo farei? Tu sei povero e le lingue di miele blandiscono la stupida ricchezza e la giovinezza del vile ripiegano le donne possono sforzare le mercede della loro genuflessione.

Orazio — Io sono un vostro servo.

Amleto — No, amico, amico diletto. Ora odi.

Orazio — Sospendi.

Amleto — Avrà luogo fra poco una rappresentazione dinanzi al Re... Vi è una scena che ripro-
Odierremo circostanza della morte del padre mio. Quando verrai quell'atto ritro-
gliarai tutta la penetrazione dell'anima tua e interpreterai mio zio?

Orazio — Lo farò.

Amleto — Se ad un tal punto del dramma il suo delitto non esce dalle labbra dell'anima
sua, fu uno spirito infernale e perverso che adunque e tutte le mie lucubrazioni sono
nere come l'incudine di Vulcano.

Orazio — Non temete così farò.

Amleto — Vengono alla spettacolo. Riprendo la mia maschera. Trovate in luogo acconcio.

Scena 7ª

Ofelia

Il Re, Regina, Polonio, Marcello, Bernardo, Rosengrato e Guildestemo ecc.

Re — Come state cugino?

Amleto — Bene assai, come il camaleonte mi pasco di aria e di speranza.

Re — Non è vivendo.

Amleto — (a Polonio) Mi diceste di aver recitato voi pure?

Polonio — Sì, mio signore, e fui detto attore buono.

Amleto — E in qual dramma recitaste?

Polonio — Feci la parte di Cesare, e Bruto mi assassinò in Campidoglio.

Amleto — Atto brutale invero, Ma gli attori son pronti?

Marcello — Non attendono che un vostro cenno (tenne a Marcello che parte)

Regina — Avvicinati a me, Amleto, siedi al mio fianco.

Amleto — No, madre, vi è qui calamita più attiva.

Polonio — (al Re) L'udite?

Amleto — Permettete che io mi adagi ai vostri piedi.

Ofelia — Principe siete ilare oggi?

Amleto — L'uomo deve essere gajo e giovale; mirate come a giocondo mia madre, appena
non sono due ore che mio padre è morto. — Tanto tempo? Allora Satano vuole mi
gramaglia che io per me vi portavo un bell'abito di Zirmellino. Cominci la rappre-
sentazione. (Suono di tromba) Udite. Attendi.

Ofelia — Che dramma si rappresenta? [illegible]

Tiner quello di Regina Dionisio
tutte e tutte

Scena 8ª

Il Prologo e detti

Prologo — Per noi per la tragedia
Ti domando un clemente
Ci doni anco orecchio
La nostra pazienza. (Via)

Ofelia — È assai breve il prologo.
Amleto — Come l'amor di donna.

Scena 9ª

Il Re e la Regina (vivi) e detti

Re Com. — Già trenta volte all'ampia terra volgeva intorno
E al regno di Nettuno l'ardente Dio del giorno
E la splendente luna con più diversa vera
Segnò dodici mesi già per tre volte dieci
Dacchè le nostre destre stringevano insieme amore
E fean con santo nodo dei nostri cori un cuore.

Reg. Com. — Così la luna e il sol possan compier gli stessi
Celesti giri, ninnini che l'amor nostro cessi;

Re Com. — Mio dolce amor lasciarti fra poco ahimè! deggio,
Che più non basti la fibra vital al viver mio!
Ma tu, amata, vivrete dopo di me vivrai
Su questa terra; tu forse alcuno avrai
Che a te più dolce sposo.....

Reg. Com. — Se amassi ancor, sciagura!....
L'amor sarà delitto dell'anima spergiura!
Me il ciel maledica se bramo altri consorte!
Chi nuovo sposo accoglie, trasse il primiero a morte!

Amleto — Udite?

Reg. Com. — Chi nuove nozze avete segue un pensier che figlio
È di vil brame avara, non già d'amor consiglio!
Nel mio consorte estinto di nuovo il sacro io volga
Allorchè nel mio letto, novello sposo accolga

Regina — Ahimè!

Re Com. — Io credo all'alma vostra concordi le parole
Ma sovente s'infrange quanto per voi si vuole
Ora voi credi avverso di un altro imene al rito
Ma tai pensier mozzarmo col primo tuo marito.

Reg. Com. Luce a me nieghe il sole, la terra nutrimento
Nè dò ai notti prezzi la pace mai più e contento
Si cangi in disperanza ogni più lieta speranza
Ch'io sia come il romito che nel suo carcer geme
Di qua, di là vendette sempre mi tarda un lascio
Se vedova io corresti d'altro marito in braccio.

Amleto Oh! se l'infrange il giuramento!

Reg. Com. Salomi giuri! Intanto lasciamo e sposa mia
Mi si aggrava lo spirito che di ingannarmi desia
Le tarde ore col sonno .....

Reg. Com. Rinfranca i sensi tuoi, ...
Nè mai sciagura alcuna si ponga in mezzo a noi
(Via ed il Re Comandante si addormenta)

Amleto Come vi piace questa rappresentazione signora?

Regina La regina parmi promettere troppo.

Amleto Ah! ma essa terrà la parola.

Re (a Polonio) Abete inteso il soggetto del dramma? Vi ha nulla che possa offenderne?

Amleto Nulla.

Re (a Polonio) Come s'intitola?

Amleto La rete dei topi.... Questo dramma rappresenta un omicidio commesso a Vienna. Gonzago è il nome del Re, Battista quello della sua sposa. Vedrete fra poco; è un ribaldo d'inferno. Ma che ne cale di ciò alla M. T. e a noi puri di coscienza.... tal cosa non c'interessa. I perversi ne rimangono commossi, noi ridiamo.

Scena 10ª

Luciano ed il Re (Comici)

Amleto Quegli è un ..... nipote del Re.

Luc. Com. Negro pensier, mano pronta; droga letal possente
Ora è stagione amica, nè testimonio vivente.
E tu, colta alla notte, d'infette erbe mistura
In cui tre volte il bosco Hellavi Ecate impura,
Di tue possanza ne prova le magiche virtudi;
E di una vita integra la via per sempre chiudi
(Versa il veleno nel orecchio del Re e parte)

Amleto Lo avvelena per carpirgli lo stato, vedremo come l'assassino si rattiva l'amore della moglie. Vedi accade.

Ofelia Il Re si alza.

Amleto Re che si spaventa?

Regina — Che avete Signore!

Polonio — Cessi la rappresentazione.

Re — Usciamo, usciamo (Via tutto come Amleto a Orazio. Lui la tela del Teatrino)

Amleto — Ah! lo spettro non mentiva! È vero, è vero! Orazio vedeste?

Orazio — Assai bene Signore.

Amleto — Ah! ah! venga un po' di musica, venga i suonatori... un po' di musica... olà!...

Scena II.ª

Rosengrats, Guildestemo e detti

Guild. — Mio principe, concedetemi di dirvi una parola.

Amleto — Anche un'intera storia se vi piace.

Guild. — Il Re, Signore...

Amleto — Che gli accade?

Guild. — Sta solo nel suo appartamento molto conturbato.

Amleto — Dal vino Signore?

Guild. — No, principe, dalla collera.

Amleto — Andate in cerca del medico io potrei inasprirlo di più.

Guild. — La vostra condotta ha compito di stupore e di ammirazione vostra madre.

Amleto — Oh! meravigliosa figlia che può far così meravigliare mia madre. Ma non vi è mai strapazzo ai piedi di questo stupore materno?

Guild. — Ella vi vuol parlare prima che vi corichiate.

Amleto — Obbedirò fosse ella dieci volte nostra madre. Avete null'altro a dirci?

Rosenq. — Signore voi mi amaste un tempo?

Amleto — E vi amo ancora... le giuro per questa dieci dita.

Rosenq. — Or bene ditemi: qual è la causa del vostro dolore?

Amleto — Mancanza di promozione.

Rosen. — Ciò non può essere; avete il voto del Re per succedergli al trono.

Amleto — Sì, sì... ma prima che l'erba cresca... il proverbio è rancido (Entra un suonatore con un flauto) Vieni qua tu... Dammi il tuo strumento... È un flauto... vediamo... Ma perchè mi girate d'attorno? e mi date la caccia come se voleste porvi in qualche cosa.

Rosenq. — Mi?

Amleto — Sì voi?... Volete suonare questo flauto?

Rosenq. — Signore non posso...

Amleto — Ve ne prego...

Rosenq. — Non posso credetemi...

Amleto — Ve ne supplico.

Rosen. — Non so suonare Signore.

Amleto — Eppure, vedete, la cosa è facile come il mentire. Mettete le dita su questi fori, soffia

la vita breve e mi resta una eccellente amicizia.

Rodrig. Io non ho abbiata per far ciò.

Amleto Oh! oh! non infatti dimenare da questa disumanità mi correste fermarmi da me? Vorreste farmi vittima di commercio di mie chiavi? Vorreste strapparmi dal mio non degnato? Vorreste che io celebrassi tutti i giorni dal più acuto al più grave? o più dentro voi mostra mostra... io è una cosa eccellente in grado passato sopra a voi non potete giurarlo. Ciò nonostante per la vita corretta più facil cosa per mano mia che questo flauto.... Buffone non so... (Bisogna e Intestino [illegible])

Scena 12ª

Polonio e detti

Polonio Sua regina desidera parlarvi subito

Amleto Non vedete voi la questa nube che somiglia quasi al mio camello?

Polonio Per la mia vita è infatti come un camello.

Amleto Parmi sempre anche di una donnola.

Polonio Ha dorso una donnola.

Amleto Oh piuttosto una balena.

Polonio È vero, è una balena.

Amleto Vorrei fosse di mia madre. Adesso mi spiacerebbe di obbedire alla pazzia. Signori, addio! Vorrei l'ora passata in mani malfidi, con l'ora in cui spolverò di spalancare e l'ultima ermita e pur ch'ora nel mondo ha potuto trovar tempo fumanti, commettere atti di crudeltà che il giorno pure e quanto fremente di ne... Andiamo da mia madre.... Oh! cuor mio non si mescolino la natura e la bontà, in cui nel mio dire l'anima di Nerone, che in tal cuiddeb non mostrerò. Sia il pugnale vista mia lingua non vista mia mano. Sia lingua e l'anima di formalino... e le di lei [illegible] bassi dettanti nella mia voce.

Quadro 3º

Scena 1ª

Stanza dell'Oratorio

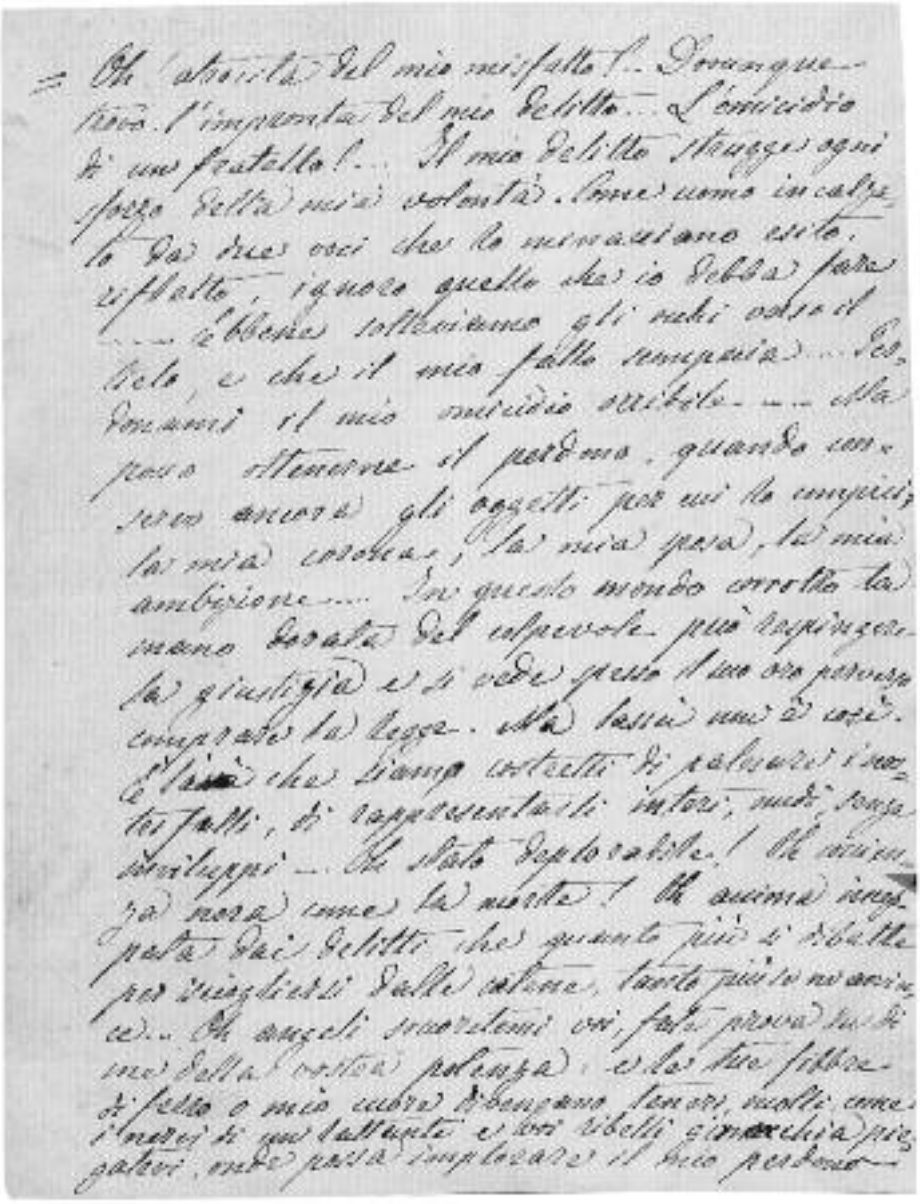
Il Re solo

Re Oh! atrocità del mio misfatto! Dovunque trova l'impronta del mio fatale delitto... l'omicidio di un fratello... Il mio delitto strugge ogni sforzo della mia volontà, come uomo insultato da due vizi che minacciano, orbi, riflette, ignoro che delle pene. Oh! Bene volteremo dunque gli occhi verso il cielo e mordiamo il petto di Dio. Ve la l'ebbe di pietà, e cuor mio, [illegible] molti e tenere come [illegible] di un fratello o vi è delle giovedì pregatevi [illegible] pregar Dio. (Inginocchiasi e prega).

Scena 2ª

Amleto e detto

Amleto Ecco l'ora propizia:... l'uccisore... Prego! Ma in tal guisa ci è se vi in cielo c'è ciò vedremo?



Dimensioni originali. Foglio aggiunto al manoscritto.

Amleto Ora sollevate mi mostra il padre e per rimpiangere io pur gioco mondo l'anima in atto
Amleto Sentito mio grazie, non ora [illegible] ... A Vendetta [illegible] mio padre [illegible] ogni
O dei fiumi del banchetto, pieno di peccati e con [illegible] il dar morte all'assassino
mentre purifica l'anima dare al gran passaggio? Oh! vinto ed il padre, e mia [illegible]
e aspettar un momento. Mano più. Ogni pensiero Re, questo l'ogni ed l'anima [illegible]
ja pettinato e tuoi giorni ma momento e mia pensieri di [illegible]. (Esce)

Re Le mie parole s'innalzano, i pensieri rimangono in terra! Le mie parole [illegible] pensieri
e cuore [illegible] al cielo. (Vcl)

Quadro 4°.

Scena 1ª.

(Stanza nella Regina con [illegible])

Entrano la Regina e Polonio (vien Amleto)

Polonio Amleto gli con [illegible] [illegible] (vede [illegible] [illegible])
Amleto (si [illegible]) Madre, madre, [illegible] [illegible] [illegible] ?
Regina Amleto, tu hai molto offeso tuo padre.
Amleto Regina voi [illegible] molto [illegible] padre voi.
Regina Non mi rispondete parole che [illegible] la [illegible] [illegible].
Amleto Se voi parlaste con [illegible] [illegible].
Regina Che intendi?
Amleto Che intendi?
Regina Scordati che sono?
Amleto Oh! no, [illegible] [illegible] la regina, [illegible] moglie del fratello del vostro [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]

Amleto — Ma ascolta che contemplo dalla regione del firmamento che fa chiamarsi il firmamento la volta che porta dentro di sè innumerevoli stelle pende dell'aere ristretto e vi stampa le macchie del delitto.

Regina — Ma qual è quest'azione di cui mi accusi?

Amleto — Mirate questi due ritratti .... le immagini di due fratelli. Guardate quanta grazia in questa fronte da chioma d'Apollo, la maestà di Giove, l'occhio di Marte, con contorcimento di fermare a detti che ogni nume sembra scender a mettere le sue impronte per assicurare al mondo un uomo perfetto. Guardate ora quell'altro! Eguaglia il vostro marito che gli stia accanto la fatta nuvola che gonfia pende che gli ove dolce alito. Ha sentimento a voce, ora con ritorni alla fede per offendere gli affetti coniugali di un fratello. Infame! Ma ammirate la pari tanto pazzamente nel mare della vendetta la vostra donna fondata come ora al fianco di lui già morto e abbandonare ancora di aguzzo fresca il giovane che segue l'impulso del suo piacere, perchè il piacere ispira ora tanto fuoco a prostituirsi al dardo e la ragione.

Regina — Ah Amleto, basta per pietà! Ne svolgi i miei occhi sopra l'anima mia e vi vedo nelle macchie nere e fosche che non si cancelleranno mai.

Amleto — Voi vivete nei piaceri impuri di un letto sudicio, putrefatto in pari alla concezione. Lo pettegolezzi fan bacio dell'amore sopra bacio imbrattato e pezzente.

Regina — Basta .... basta ....

Amleto — Uomo vile, un farabutto, un fantoccio di re, un regolatore, un ladro che ruba la corona e la fa sparire a tiro ... a tiro ... questo re di cuori e di pratiche.

Scena 2.ª

Le spettre e detti (mezzo la scena)

Amleto — Salvatemi, angeli celesti, proteggetemi ... Ombre vive contro la mia fede?

Regina — Oh Dio! ... Egli delira! ...

Amleto — Vieni forse a rimproverare la figlia che è lenta nell'eseguire i tuoi ordini? ... Oh parla!

Spettro — Il terrore rapisce la madre; prendi pel dio e la commozione dell'anima pari. Parlate Amleto.

Amleto — Ebbene, Signora, a che pensate?

Regina — Ma a chi indirizzi le tue parole? La tua anima è pazzetta nei tenebrosi luoi occhi, da chi pigli le figure?

Amleto — Se lui ... Lui ha ... Non vedete ... non vedete lì?

Regina — Nulla in veggo.

Amleto — Ma guardate mio padre sotto la stessa veste che portava in vita. Mirate ... ... L'allontana ... L'allontana ... (Via lo spettro)

Regina — È una larva creata dalla tua fantasia, effetto della emozione che provi.

Amleto — Oh! madre mia, il mio polso è regolare — quanto il vostro. Non è dunque quello che dissi. Madre, per amor della grazia, non vi passate della bugiarda idea che è la mia follia che parla e non la vostra colpa. Confessatevi al Cielo. Oh! pentitevi del passato.

Regina — Amleto tu mi hai squarciato il cuore.

Amleto — Animo. Via cacciatene ~~[illegible]~~ lungi da voi le ~~[illegible]~~ più corrotte e vinte innocente coll'altra.

Regina — Ma che debbo fare?

Amleto — Nulla. Non fate nulla di quanto vi ho detto, guardatevene, nel ricuotere ~~[illegible]~~ nel letto dell'impudico re, narrategli quanto vi dissi e ditegli che la mia follia non è verace. Andate e ad onta del segreto e della ragione aprite le gallie sul tetto della casa onde gli uccelli se ne alzano e simile alla scimmia entrate voi in essa per precipitare sul pavimento.

Fine dell'Atto Terzo

Atto Quarto

Quadro Unico

Una sala del Castello

Amleto solo.

Amleto — Quanto avremo in moglie sempre più la mia tarda vendetta. Udir che schiere di Norveggia comandate da Fortebraccio attraversano la Danimarca e muovono all'attacco della Polonia. Questi guerrieri e il loro giovine capitano affrontano l'invisibile avvenimento esponendo una vita mortale e aperta a tutte le eventualità, alla morte, ai pericoli più tremendi per un pugno di terra, ed io che ho un padre assassinato, una madre contaminata sto scorrendo le ore immerso in un vil sonno. Oh! d'ora in poi i miei pensieri sono di sangue o si disperdano!

Scena 1ª

Entrano il Re, Rosengrats, Guildestorna e due Uffiziali.

Re — Amleto dov'è Polonio?

Amleto — A cena.

Re — A cena dove?

Amleto — Non dove si mangia ma dove si è mangiati. Un'ampia congrega di vermi politici

s'accolse d'intorno a lui. Il verme è il principe dei mangiatori. Noi ingrassiamo tutti gli animali; perchè ci ingrassiamo poi, vi diamo ai vermi il nostro Adipe. Sulla stessa mensa il Re sta col mendico! Così tutto finisce

Re — Che vuol dire?

Amleto — Un uomo può porre sull'amo un verme che abbia pasti cibato di vitrini di un Re e mangiarlo poscia il pesce che si è nutrito di quel verme.

Re — Orbene, che intendi?

Amleto — Nulla; senonchè dimostrarvi mercè qual progresso possa un Re entrare nelle viscere di un mendico.

Re — Dove è Polonio?

Amleto — In cielo; mandate colà e se non vi potrete farlo, ricercate in stesso nel luogo opposto. Ma, in fede mia, non lo vedete nello spazio di un mese, lo sentirete all'odore salendo nella galleria.

Re — (Ai due ufficiali) Andate a cercarlo.*

Amleto — Andate pure, e aspettate.

Re — Amleto, quest'azione che ci ha contristati tanto per la sicurezza tua a noi molto diletta esige che ti allontani tosto da questo regno. Il naviglio che deve portarti è preparato; il vento spira propizio, i tuoi compagni ti aspettano per far vela verso l'Inghilterra.

Amleto — Verso l'Inghilterra?

Re — Sì Amleto.

Amleto — Sta bene; andiamo in Inghilterra.

Re — E non hai nulla a dirmi?

Amleto — Salutate mia madre.

Re — E al padre tuo Amleto?

Amleto — Padre e madre sono marito e moglie hanno in comune la carne onde.... Andiamo in Inghilterra.

Re — Seguitelo. Fate che entri tosto nella nave. Voglio che prima di questa sera esca dal Regno (Rosengrath e Guildestorne escono dietro Amleto). E tu Inghilterra se hai in qualche conto la mia amicizia di cui la nostra potenza ti ha fatto sentire il prezzo, eseguirai la nostra volontà che con prestanti lettere sollecita la morte di Amleto, Ubbidisci Inghilterra. Amleto è fessuro che mi arde il sangue e finchè io non sappia che quest'ente fu adempiuto per me non vi sarà più gioja (Parte)

Scena 2ª

La Regina e Orazio

Regina — Lo ripeto non voglio vederla.

Orazio — Ella ve ne prega. Resti pietà appena intese la miseranda fine di suo padre. Sarà il primo.

Regina — E da me che vuole?

Orazio — Ella parla molto di suo padre, singhiozza e si permette il petto, calpesta i fiori in pel terreno e pronuncia parole quasi senza senso. Abbiate pietà di lei!

Regina — Fate che venga. (Orazio vice) Alla mia anima inferma le più lieve circostanza sembra il presagio di qualche grave disastro.

Scena 3ª

Orazio, Ofelia e detto

Ofelia — Qual è la maestosa donna di Danimarca?

Regina — Che avete Ofelia?

Ofelia —
- Come l'amore vero provate
- Scerner da quello che tal non è?
- Hai tu il cappello di vecchi amati
- Bardone in mano, sandali ai piè?

Regina — Buona fanciulla che vogliono dire questi versi?

Ofelia — Fitto..... Egli è partito, è morto o mesto
Morto partito non torna più
L'erba è cresciuta sulla sua testa
Il freddo sasso vi poggia su.

Regina — Buona Ofelia!...

Ofelia — Fitto.. fitto.
Qual nero alpino bianco è il suo monte
Tutto cosparso di dolci fior
Sulle sue tombe gli nutre il pianto
E la rugiada del puro amor.

Scena 4ª

Il Re e detti

Re — Come stai gentil donzella?

Ofelia — Bene. Iddio vi salvi. Si dice che prima della sua metamorfosi, la cinetta fosse figlia di un fornajo. Signore Iddio noi sappiamo quel che siamo, ma non quel che possiamo essere!

Regina — Ella pensa a suo padre.

Ofelia — Se vi chiedono in che vuol dire questo dite:
Questo è il giorno di S. Valentino
Sorgon tutti col primo mattino

Del mio bello al ~~[illegible]~~ Calem volerò
Suo fedel Valentino sarò.
Egli sorge, s'abbiglia e festante
La sua porta dischiude all'amante
Ma colei che ritella a lui va
Se ritorni ritella chi il sa?

Regina — Povera Ofelia!

Ofelia — Voglio dirle tutta attenti:
Oh! pei santi che sopra ci stanno
Di? Vergogna non hai dell'inganno?
Sol si ai posta il garzon fi così
Tristo lei che l'amore tradì.
Ma tu allor dopo avermi sedotta
Di sposarmi la fè non hai rotta?
Oh! tortate t'avrei la mia fè
Ma venirmi al mio letto perchè?

Pazienza, pazienza i miei occhi piovono lagrime nel saperlo sepolto, sepolto... Vieni mio cavaliere! Buona notte Signora! Buona notte Signora! (Vice)

Re — È un valore di profondo dolore che nasce dalla morte di suo padre, credete Regina, quando i dolori vengono non vengono come spie ad uno ad uno ma a legioni (Rumore d'armi di dentro) Che rumore è questo?

Scena 5ª

Marcello e detti

Marcello — Laerte nell'eccesso del suo dolore urta e rovescia le nostre guardie. Il popolo lo chiama Re e grida a detta voce: Eleggiamo Laerte nostro Re (Vice)

Scena 6ª

Laerte armato e detti

Laerte — Dove è questo Re? Or tu rendimi mio padre.

Re — Per qual ragione Laerte incitare tale rivolta?

Laerte — Dov'è mio padre?

Re — È morto

Laerte — Come morì mio padre? Lungi da me ogni vincolo d'obbedienza, voglio piena ed intera vendetta della morte del padre mio

Re. — Laerte se desiderate la verità sulla morte di vostro padre, dovrà per questo la vendetta vostra trascinar seco l'amico ed il nemico? L'innocente ed il colpevole senza distinzione? (Rumore di dentro)

Laerte — Che rumore è questo?

Scena 7ª

Ofelia amata bizzarramente di fiori e detti.

Laerte — Oh! fossero ardenti infiamme di sposa! Il mio cervello! Lacrime corroditrici abbrucia-te i miei occhi e distruggete il senso della mia vista! Pel cielo la perdita della sua ragione sarà pentita con vendetta di sangue!

Ofelia — Sulla scoverta bara le recarono....
Ahi! più non è, no più non è
Sulla sua fossa cadete una lacrima

Laerte — Sorella mia.

Re — Infelice.

Ofelia — Che dici tu di sorella?... Addio tu tove.

Laerte — Se tuttavia ti restasse il senno e mi spronasti alla vendetta con assennate parole non potresti comunicarmi di più.

Ofelia — Ora è tempo di gioja. La terra mettetela in terra.

~~Laerte — Nulla vi è di più grande di questa sua demenza.~~

Ofelia — Questo è rammarino l'erba del ricordo. Oh! ve ne prego amate e ricordate. Questo è il fiore del pensiero, amate, ricordate e pensate.

Laerte — Ofelia!

Ofelia — Tenete questo galloncino e queste rute, lasciatene un poco anche a me; nei dì festivi possiamo dirla erba di grazia. Vorrei darvi una viola mai ahimè! mio padre è morto, ella si è inaridita. Dicono che non morì da giusto:

Il caro e buon Roberto
È tutto il mio tesoro:

Re — Come è straziante il suo stato!

Ofelia — A... Ma non potrà dunque tornar mai più?
Morì e non torna quel tuo diletto....
Or vanne pure di morte al letto
Ch'egli più mai non tornerà.
Bianca qual neve la barba ancora
La chioma un ~~[illegible]~~ lino parea
Egli partìa, partìa per sempre!...
Tuvi, mio cor, colà ti stempre!
Dell'alma sera Signor Pietà!
Io prego Dio che egli vi accompagni sempre
Qual neve alpina bianco è il tuo manto
Tutto cosparso di dolci fior

Sulla sua tomba il nostro il pianto
E la rugiada del puro amor. (Vivo)

Laerte — Vedi ciò Re del Cielo?

Re — Laerte! il vostro cordoglio è santo; ma non dovete mescermi colla cagione dei vostri mali. I miei più fidi intanto vegliranno su tue sorelle. Andate (Via la Regina Nella) Io stesso desidero restituire al vostro spirito la perduta calma e mi dovete dare nel vostro cuore un posto d'amico. Sappiate che l'uccisore del vostro nobile padre insidiava alla mia vita....

Laerte — Egli stesso! e dov'è adunque?

Re — Esiliato dalla Danimarca.

Laerte — Ma saprò trovarlo!

Re — Attendi ancora. La Regina sua madre non vive che pe' suoi occhi e il popolo istesso lo adora.

Laerte — Che santo! È Amleto adunque? E per lui avrò perduto padre e sorella? Ma il tempo della vendetta arriverà!

Re — Lasciatene a me il pensiero. Già ve l'ho detto; anch'io per me ho tremato e tremo. Ed ora seguitemi. Chi giunge?

Scena 8.ª

Marcello e detti

Marcello — Un messaggio di Amleto per V. M.

Re — D'Amleto? Chi lo portò?

Marcello — Dei marinai a quanto intesi.

Re — Laerte voi pure l'udite. Lasciatevi (Marcello ne) a letto e potenti Romani. Sapreste che sono sbarcato nudo nei vostri stati. Romani chiedere il favore di essere presentato ai vostri occhi e allora, dopo di aver implorato il vostro perdono, vi narrerò la cagione del mio inaspettato e strano ritorno. Amleto io. Che vuol dir ciò? Anche gli altri sono detti tornati ovvero è qualche equivoco e nulla di verità?

Laerte — Non saprei ma lasciatelo venire. Questa novella rianima tutto il mio coraggio all'attuto. Io vedrò dunque e potrò dirgli mia volta: fosti tu che uccidesti mio padre.

Re — Così fu sventato il mio progetto? Eh! ma sa questo fatto altri ve ne faranno ben più sicuri. Venite Laerte.

Laerte — Mio Re sacro mi siete, ma se vorreste deludere la mia vendetta, facilmente oblierei che vi sono suddito.

Re — Venite e vedrete se amico vi sono! Sceglierete a piacere vostro i più savi dei vostri amici che mi [illegible] fra voi e me. (Vivo)

Re — Se così è volete lasciare [illegible] da me?

Scena 9.ª
Orazio e Marcello

Orazio (in prevenzione) Non vi è alcuno vicino?

Marcello Ecco le lettere.

Orazio E chi le ha rice?

Marcello Un marinajo.

Orazio Però dedurone l'autore?

Marcello Questo è Amleto.

Orazio Impossibile?

Marcello Ho letto nelle lettere altre lettere pel Re.

Orazio Ci sarà dire ciò?

Marcello Leggo.

Orazio (legge) «Sire, ci siamo da poco posti in mare, quando un pirata d'aspetto guerriero ci diè la caccia e ci rimase fra le sue prigioniere. Perdè, non tosto ci fummo vicini, si è cambiata con noi fuggiasche la nave. Detto confidarci al tuo cuore, sarete che ti aiuteremo quanto ti stimiamo. Di questo messaggio che ti ricuda questi ti condurrà nel luogo dove io sto. Amleto. Questo che tu conosco per tuo cuore? Amleto? Dov'è il marinajo?

Marcello Ripetete.

Orazio Andiamo. (Via Orazio e Marcello)

Scena 10.ª
Re e Laerte

Re Ora che fosti consolato delle mie immense, e confortatomi di ascoltarmi le sue passioni e ragioni di Amleto per far chiarire al vostro animo le sue disgrazie che sia e dove sia.

Laerte Sì, perchè non mi parlate di pace.

Re Io vi parlerò della sua morte. Ritornerò nel vostro appartamento. Amleto tornando la prese che siete qui. Ho l'attenzione di pertanto che sentiremo la sua presenza vostra, e ~~[illegible]~~ insieme ci concerteremo e faremo una scommessa del vostro valore. Conoscete Amleto. Egli è sovra passionato, generoso, ma pare di rispetto e di ingenuità non guardano le cose tale ci fan parlare con un po' di destrezza dagli occhi cui sfatte non ispiccate e con un colpo ben diretto vendicarlo ciò che ha fatto al padre nostro.

Laerte Farò quel che dite e con tale intento avvelenerò la punta della mia spada.

Re Ci giorno alla stessa. Faremo una scommessa solenne sulla valentia di entrambi e allorchè nel calore dell'assalto Amleto chiederà un bere al vino alla mia tazza preparatevi per poi ch'egli vi bagni le labbra, se per avventura sfuggito al vostro ferro, avvelenato a questa bevanda morrà non sfuggirà. Ebbene dolce cugino?

Scena 11.ª

Regina e detti

Regina — Sono lacrime inutili l'altro. Ah Dio! Laerte sappiamo che è morto.

Laerte — Come!?

Regina — Salito sopra del vicino ruscello ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~

Atto Quinto

Quadro Unico

Scena 1ª

Il Cimitero

Due Becchini

1° Becch. Dove seppellirsi in terra santa che va volontariamente all'altro mondo?

2° Becch. Ti dico di sì. Apri la fossa. Il Giudice afferma che deve avere una sepoltura cristiana.

1° Becch. Come ciò se pure non s'è annegato per caso?

2° Becch. E fu appunto così.

1° Becch. Si è annegato volontariamente e qui sta il nodo. Se io mi annego apposta faccio un'azione e un'azione ha tre branche — agire, fare di eseguire. Dunque conchiuda che si annegò di proposito.

2° Becch. Sì, ma ascoltami degno scavatore.

1° Becch. Aspetta. Qui sta l'acqua e qui sta l'uomo. Se l'uomo va all'acqua e si annega vuol dire che ci va capisci? Ma se invece l'acqua va a lui e lo annega vuol dire che non è lui che s'è annegato. Se non si è annegato vuol dire che non è colpevole della propria morte.

2° Becch. Ma è questa la legge?

1° Becch. Sì è la legge e l'applica il giudice.

2° Becch. Vuoi che te la dica schietta? Se non fosse stato uno gentiluomo non avrebbe avuto una sepoltura cristiana.

1° Becch. Ora cogli nel segno. Ed è cosa deplorabile che ai grandi sia lecito in questo mondo di annegare e di appiccarsi a loro talento più che agli altri poveri cristiani. Vieni mio vanga. Non vi sono gentiluomini più antichi dei giardinieri, dei marrajuoli e dei becchini che tengono infine la professione d'Adamo.

2° Becch. Anche Adamo era gentiluomo?

1° Becch. Sì il primo che portasse armi?

2° Becch. Come? Se non ne aveva?

1° Becch. Sei un pagano? Non sai la scrittura? La scrittura dice che Adamo zappò, ora poteva egli zappare senz'armi? Ti farò un altro quesito e se non rispondi confessati.

2° Becch. Sentiamo.

1° Becch. Chi fabbrica con più solidità? Il muratore, il costruttore di navigli o il carpentiere?

2° Becch. Quegli che fa le forche perchè l'opera sua deve servire ai mille cadaveri che ci si appendono.

1° Becch. Affè di Dio mi piace al tuo spirito! Ma quando si sia posto questo, questo risponde il Becchino. Che cosa che questi fa durano fino al dì del giudizio. Ora va dal Sanghanese portami un bicchiere di liquore.

(2° Becchino 1° e 1° Becchino si pone a Sepolcro cantando)

Nella mia giovinezza ciò che amai
Trovai che dolce colui gli è l'amore
Ma quanto allo sposar ci rifiutai
Che troppo serio cosa ella mi pare.

Scena 2ª

Amleto, Orazio e detto.

Amleto Costui non ha alcun sentimento di ciò che fa.

Oraz. L'abitudine gli è resa famigliare la sua ~~abitudine~~ professione.

Amleto È vero che mano che lavora meno è quella che ha il tatto più squisito.

1° Becchino Ma la fortuna sua venne e già mi afferra
La rio verdiccia coll'adunco artiglio
E mi trascina in una bassa terra
Ora non ha più mente nè consiglio.

(Leva un teschio)

Amleto Quel cranio esser un tempo una lingua che poteva cantare. Colui lo cacciò contro la terra come se fosse il cranio di Cainio. Eppure poteva essere la testa di qualche politico, la testa di qualche uomo che forse si credeva capace d'ingannare lo stesso Dio. Di ciò non è possibile?

Orazio Ciò è possibile.

Amleto O di un cortigiano che sapeva dire tutte le mattine: Buon giorno, mio Signore, come sta V. Ill. Non può essere anche?

Oraz. Può essere.

Amleto Ed ora appartiene a monsignore verme, scarno, deforme e mutilato dalle vanghe ~~deforme~~ mutile di un becchamorto.

1° Becchino Una vanga ed una zappa sì una zappa
Ed una vanga ed un lenzuol per cappa
Ed un fosso lungo sei e largo un piede
Affè l'ospite mio di più non chiede.

(Leva un cranio)

Amlet. Eccomi qui altro? Cosa fanno il cranio del mio avvocato? Come sono le tue
orbite, le tue sottili battute e lizzi lepidezze? Perché? Perché permetti che questo
cretino di Re ti bastoni con la sua zappa infangata? Perché non gli non
lito per ragione di rito di fatto? Ahimè! Ho una forza - mi gira la testa.
Ci terremo su le due obbligazioni, le due cauzioni e due patti di vendetta

la sua vita ne fu empie d'amore e non fu battuto il petto. Giù stanno quelle labbra che ho baciate non so quante volte. Povero Yorick! Dove sono ora i tuoi motti? I tuoi canti? Le tue facezie che rallegravano quanti di stanno intorno? Ora non furvi nessuno schernisce a questo sorriso tuo gioviale; non più gote una più buona, un poterne nel gabinetto della mia bella e dirle che tutto il suo rossore non ha ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ dissimulare che le graziose celestiali Orazio! quanto

Orazio — Signore!

Amleto — Credi tu che Alessandro avrà ora questa faccia? Anche così?

Orazio — Lo credo.

Amleto — Ed anche voi ugualmente? (Alla Regina) Orazio! Lo quest'ora ci fossimo essere destinati! Da vostra immaginazione seguitate lo angustie ricerca di Alessandro? Fate che ne andate impiegate a otturare il foro di una botte.

Orazio — Sarebbe una bella e troppo strana da considerare.

Amleto — No per mia fede, Orazio, è ragione del segno. Così dicemo: Alessandro morì. Alessandro fu sepolto. Alessandro ritorna polvere... la polvere è terra.... Dalla terra si fa l'argilla.... e chi vieta che quell'argilla non fosse stata adoperata per turare un barile di birra? Il gran Cesare morto e trasformato in ~~[illegible]~~ creta e chi sa che questa creta, quell'argilla che era da Cesare dominante ~~[illegible]~~ il mondo tutto, non abbia servito a intonacare un muro per attapparare il soffio delle brezze addirate?... Ma silenzio.... di accompagnare il Re, la Regina, i cortigiani.... e chi seguono? Ritiriamoci disparte.

Scena 3.ª

Il Re, Regina, Laerte e seguito che accompagna un catafalco in cui è Ofelia e detti.

Laerte — Questo altar cerimonial rimane?

Amleto — E Laerte

Laerte — Tutto tutto membra sfiorite e intirizzite spandete le viole.

Amleto — Non è con segno questo! Ecco è la bella Ofelia!

Regina — I dolci fior ve le fior di dolcezza. Addio per sempre. Io mi credeva che fosse il letto di Amleto, di lei sposa di onore, e dolce fanciulla, il tuo talamo nuziale di questi fiori che ora sparge sopra la tua tomba.

Laerte — Tutto il peso del dolore ricada sul capo di colui che con infame atto il tuo tanto gentile a te rapì.

Amleto — Chi è colui che sfoga il suo cordoglio con impeto di parole e di atti di acute voci di affanno ad impressare? Io sono Amleto il Danese Prence.

Laerte — Ed ogi tu spirar quest'aura e calpestare questo sacro terreno con piedi profani? Non sai che ho giurato la sua morte? (Si avventa su Amleto)

Amleto — Oh ardisce (Sottrande)

Re — Si separate.

Regina — Amleto! Laerte

Orazio — Signori! (Sono divisi)

Amleto — Ho giuro di battermi con lui!

Regina — Per qual ragione o figlio?

Amleto — Ofelia amai ne potrebbe l'amor di mille fratelli uniti insieme pareggiare l'immenso amor di Amleto.

Re — Oh! vedi, egli delira!

Amleto — Laerte che vuoi tu? Vuoi lagrimare? Vuoi combattere, digiunare, lacerarti a brani? Lo stesso voglio pure anch'io. Vuoi balzare in quelle fosse seppellirti con esse? Fallo, lo farò anch'io.

Regina — (a Laerte) Perdona al suo delirio.

Amleto — Oh! non rispondi? Sempre t'amai ma non importa. Abbi tu la forza di Ercole! il gatto miagola, latra il cane ed ha ciascuno l'ora sua. (Via)

Re — Orazio, seguitelo tosto (Orazio via) Parlingo Laerte! i disegni nostri avran compimento.

Fine dell'Atto Quinto

Atto 6°

Quadro Unico.

Scena 1ª

Sala del Trono

Amleto e Orazio

Amleto — Sì, amico, grande tela ordivasi contro di me, ma riuscì a nulla il colpo, perchè io fatto cognito di tutto fuggii di loro mano.

Orazio — E Guildesterno?

Amleto — Sapevi in appresso. Oh! prudenza! Il Re a vibrare il pugnale da lui affilato si servì d'altrui. Sia pertanto lode all'ardire mio mercè il quale potei accorgermi del tradimento. Diede molte ragioni diverse, come l'interesse della Danimarca, della Gran Brettagna e una quantità di timori nudriti pel mio carattere e per la mia vita io doveva aver morte appena sbarcato in Inghilterra.

Orazio — Possibile!

Amleto — (Rendesi dei dispacci) Ecco la commissione fatale; leggi a tuo agio. Ma vuoi sapere come mi sono comportato?

Orazio — Ve ne scongiuro.

Amleto — Così circondato da scellerati, il mio cervello aveva concepito il suo piano. Prendo la penna e scrivo un nuovo comando in bei caratteri. Ho supposto una preghiera del Re al Monarca della Gran Brettagna con promessa che la loro mutua amicizia crescerebbe e fiorirebbe come la palma e la pace avvincerebbe i due stati con le sue ghirlande di spiche e stringerebbe fra essi i nodi di unione inevitabili, esigendo però che all'apertura del dispaccio senz'alcun esame fosse morire i portatori di tal commissione.

Orazio — E come potesti suggellare un tal comando?

Amleto — Oh! fui ancora l'opera della provvidenza. Portavo meco lo stemma di mio padre, che servì di modello ai suggelli dello Stato. Piegai lo scritto nella stessa forma dell'altro, e impressi il medesimo inviluppo e le stesse armi. Dopo ciò lo portai nel luogo ove avevo preso l'altro senza che alcuno sia mai stato del cambiamento.

Orazio — Onde Guildesterno e Rosengrantz se ne vanno a morte?

Amleto — Non brigarono essi tal commissione? Da loro medesimi hanno creato tal sorte!

Orazio — Qual Re gran Dio!

Amleto — Credi tu ora che a me non tocchi incaricarmi del resto? Un uomo che ha avvelenato mio padre e disonorata mia madre! Che arrampicatosi sul trono ha usurpato il mio seggio e le mie speranze, che ha circondato di lacci la mia vita e mostrata sì indegna perfidia, non sarà giustizia se io lo punisco con questa mano? Delitto sarebbe lasciare tale mostro, obbrobrio della nostra specie, vivente per nuovi misfatti!

Orazio — Cacciamo. Chi viene?

Scena 2ª

Marcello e detti

Marcello — Mio principe, il nostro Re mi diè l'incarico di partecipare cosa, che a suo dire è di alto rilievo.

Amleto — Esponi Marcello.

Marcello — Come ben sapete Laerte è qui, gentiluomo ammirabile, egli è valoroso, lo si potrebbe chiamare la fenice della corte.

Amleto — Ben dicesti, Marcello, Laerte è tale il cui simile non potrebbe aversi che dal suo specchio. Ma ditemi di che cosa v'incombenzò il vostro Re?

Marcello — Vuolsi che nessuno possa starsi al paragone colle armi e il Re ha scommesso contro lui sei cavalli barbari e contro questi Laerte ha depositato sei stili e sei spade di Francia coi loro adornamenti di opera splendida ed ingegnosa.

Amleto — E l'oggetto della scommessa?

Marcello — Siete voi mio buon principe.

Orazio — Come?

Marcello — Il Re desidera darvi in lizza e ove tra sole volte voi siate tocco da Laerte questo sarà il vincitore.

Amleto — Battermi ora?

Marcello — Acconsentite Principe?

Amleto — Di buon grado. Portate qui i fioretti ed abbia luogo lo scontro tanto desiderato dal Re.

Marcello — Prima però che vi scontriate con Laerte la Regina avrebbe caro vi stringeste la mano e così foste posto in oblio ogni passato rancore.

Amleto — Ella ben m'ammonisce.

Marcello — Principe, abbiatemi in concetto di vostro servo fedele. (Via).

Orazio — Voi perderete questa scommessa mio principe!

Amleto — Non lo credo, vincerò, mi tenni in esercizio. Ora non puoi credere qual angoscia opprimano il mio cuore... se mi fermassi ad un'idea.

Orazio — Quale idea, mio buon signore?

Amleto — Follia, follia!... Ei sono presagi buoni ad atterrir le femmine.

Orazio — Se provate qualche ripugnanza non vi battete, dirò che non vi sentite bene.

Amleto — No, no disprezzo questi cattivi ~~sentimenti~~ presentimenti. Un passero non cade dall'aria senza ordine speciale della Provvidenza. Se la mia ora è venuta, venir non deve; se venir non deve è venuta, e se non adesso verrà. Basta esser pronti. Poichè nessuno morendo su quello che lascia, che importa morir prima e dopo? Sia dunque ciò che deve essere.

Scena Ultima.

Il Re, Regina, Laerte, Marcello, Bernardo, Seguito e Paggi con fioretti e tazze e detti

Re — Laerte - Amleto si stringano le vostre ~~destre~~ mani.

Amleto — Giovine, il mio destino mi rese molto colpevole verso di voi. Tutti questi signori sanno ne voi lo ignorate da qual funesto smarrimento è oppresso il mio spirito, mi corruccio meco stesso, vi chieggo perdono in faccia a tutti e mi dico vostro fratello.

Laerte — Principe, l'anima mia è fatta più calma, vi stringo la mano e mi dico vostro servo.

Amleto — Or via, poichè il Re lo vuole, cominciamo il nostro combattimento. Non farò che il vostro piastrone e aggiungerò alla gloria vostra un fiore di più.

Re — Le armi Marcello (Marcello eseguisce)

Laerte — Questo fioretto è troppo pesante datemene un altro.

Amleto — Questo mi piace.

Re — Sapete la scommessa?

Amleto — Sì e mi duole farvela perdere.

Re — Per parte mia sono sicuro di vincere.

Orazio — (Principe non vi battete)

Amleto — (Amico, l'onore me vi costringe, ma se un nuovo tradimento mi si prepara, mi godrò della mia morte)

Re. Si portino le tazze. Se mio figlio nei tre primi colpi toccherà il suo avversario il Re berrà alla salute di Amleto e lascerà nella tazza una pietra di maggior prezzo di quelle che sono state portate dai Re sulla corona della Danimarca. In guardia.

Laerte
Amleto } In guardia (Si battono)
Amleto Toccato.
Laerte Sì.
Re. Amleto bevo alla tua salute (Beve ed agita il veleno nell'altra tazza) Beviamo, a te Amleto
Amleto Aspettate — Toccato; che ne dite?
Laerte È vero.
Re. La fortuna stà con noi.
Regina Amleto, tua madre beve al tuo duello. (Prende la tazza)
Amleto Grazie, signora.
Re (Alla Regina) (Non bevete)
Regina ~~(Perchè no)~~ (Beve)
Re (Ella ha bevuto il veleno)
Regina (Offrendogli la tazza) A te Amleto.
Amleto Berrò di qui a poco, Signora.
Laerte (Ora Morrà)
Amleto ~~Or via al terzo assalto~~ e fate mostra della scienza vostra nel duellare.
In guardia (Combattono Laerte ferisce Amleto, quest'ultimo fa sbattere il fioretto, lo raccoglie e gli offre il suo)
Laerte Che mi offrite il vostro fioretto?
Amleto Sì.
Laerte (Oh! son perduto) (Si battono)
Re Fermate
Amleto Toccato
Laerte Oh! sono ucciso (La Regina sviene)
Regina La Regina sviene.
Amleto Voi spargete sangue
Amleto Madre mia soccorretela.
Laerte Io muojo e sono assassino e vittima del mio, del mio tradimento.

Amleto — Madre mia! Fosse veleno!

Re — No, la vista del sangue.

Regina — No, Amleto, è veleno, e la tazza era per te.

Amleto — Infamia! Olà si chiudano le porte e si cerchi il colpevole.

Laerte — Il colpevole è qui. Amleto tu sei ucciso, nessuna medicina del mondo può salvarti, non ti rimane mezz'ora di vita. Il perfido strumento di tua morte impugno ti sta. Vedi, quel ferro non è spuntato e l'estremità sua fu intrisa di veleno. Mira... io qui mi giurai ne mai più sorgere. Tua madre fu avvelenata... Il Re, il Re è colpevole.

Amleto — Quest'arma fu avvelenata? Sia via veleno entra nelle viscere di chi te amministrò (ferisce il Re) Sei fedele così? Segui ora mia madre.

Laerte — Il tuo perdono Amleto, che la mia morte e quella di mio padre non ti sieno imputate a delitto nè le tue a me. (Muore)

Amleto — Il cielo te perdoni! io penso ti seguirò! E voi che tremanti e pallidi mirate quest'orrenda scena, voi muti testimonii di esecrabile fatto... oh! mi lasciasse la morte tempo bastante... io vorrei dirvi... ma non posso... Orazio tu ~~vuoi~~ e giustifica la mia morte innanzi a coloro che mi accuseranno. (Si ode una marcia trionfale) Qual suono è questo?

Marcello — Trionfatore della Polonia ritorna Fortebraccio in Elsinora.

Amleto — Il ~~trionfo~~ veleno ha già esausto le sorgenti della vita, ne una breve ora mi resta per udir novelle della Vittoria... Ma predico che il Re di questa terra sarà Forte Braccio... Egli ha la mia voce morente: ~~annunziategli per me le varie circostanze che mi han condotto~~ ..... il resto è mai eterno... silenzio... (Muore)

Fine

Amleto. Tragedia in 6 atti di Guglielmo Shakspeare ridotta per le Scene Italiane da A. Maggi [f. 1] *

Personaggi
Amleto Principe di Danimarca – Maggi
Claudio Re di Danimarca – Mario
Geltrude [sic] Regina di Danimarca – Benniai [?]
Ofelia – Leigheb [?]
Laerte – Martutti [?]
Polonio – Colombari
Orazio – Frediani [?]
Marcello } ufficiali – Salvati [?]
Bernardo} ufficiali – [Galassi?]
Guildesterno }cortigiani – Al [?] Leigheb
Rosengrats } cortigiani – Galloria [?]
1 Becchino – Al [?] Gallina
2 Becchino – Al [?] Galassi [?]
L'ombra del padre di Amleto – Bagni [?]
Attori del teatrino di corte
Il Re – Bagni
La Regina – Polagi [?]
Luciano – Prologo – Pizzulli [?]

[f. 2]

Atto Primo
Quadro 1. Scena 1
Piattaforma del Castello. È notte. Bernardo di sentinella, Orazio e Marcello

Bernardo. Chi è là[1]?

---

* Trascrizione dall'originale, Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 51, n. 553.

[1] La battuta ricalca quella iniziale di SH («Who's there»), che però è ripetuta dopo l'entrata di Orazio e Marcello. Il testo elimina di fatto il primo scambio di

Orazio. Amici di questa terra.
Marcello. E sudditi di Danimarca.
Bernardo. Orazio! Sei tu?
Orazio. Io sì e con me Marcello.
Bernardo. Buonasera ad entrambi.
Marcello. Ebben la vision è comparsa anche questa notte[2]?
Bernardo. Non ancora.
Marcello. Orazio ne dice di cervello stravolto, né vuol credere alla visione. L'ho perciò a forza condotto qui onde da per sé si smentisca.
Orazio. Oh, non vedrò nulla.
Bernardo. Forse tra poco vedrete quanto noi per due notti vedemmo[3].
Orazio. Narratemi il come.
Bernardo. La scorsa notte quando la stella, che vedi laggiù occidentale al polo, compiva la curva illuminando quella parte di cielo, al primo tocco…
Marcello. Taci… eccolo…

Scena 2
Lo spettro e detti

Bernardo. Miralo Orazio, non rassembra al nostro Re[4]?

---

battute fra le due sentinelle, fra cui l'essenziale riferimento all'ambientazione («'Tis bitter cold, / And I am sick at heart»), che com'è noto sostituiva l'uso di una scenografia illusionistica, affidando alle parole degli attori il compito di indicare il contesto. In questo caso, la battuta soppressa è particolarmente importante poiché assume anche una valenza simbolica, associando il tempo atmosferico all'oscura pena di Francisco, presagio di future sventure. Nella traduzione del Carcano (Milano, Pirola, 1847, p. 20) si legge: «Il freddo è acuto / Ed io ne casco», così riformulato in CR (dove questo primo scambio di battute che accompagna il cambio di guardia è mantenuto, seppure con dei tagli): «punge il freddo; e più non reggo». Carcano interpreta dunque la battuta di Francisco in senso meramente fisico, eliminando l'allusione shakespeariana a un senso oscuro di malessere che preannuncia altri segni.

[2] In SH il fantasma è definito dapprima «this thing» da Marcello.

[3] La battuta sostituisce quella, ben più pregnante, in cui Bernardo utilizza la metafora dell'udito e delle orecchie come porte percettive, varchi nella fortezza della mente, alla quale le parole danno l'assalto: «Sit down awhile, / And let us once again assail your ears, / That are so fortified against our story, / What we have two nights seen». Si tratta di una metafora che sarà rilanciata più volte nel corso della tragedia.

[4] Con una significativa anticipazione, il testo propone una battuta che in SH

Orazio. È tal quale! Agghiaccio di stupore e paura!...
Marcello. Tu che sei dotto parlagli.
Orazio. Chi sei tu che intorbidi questa tranquilla aura notturna e usurpi il maestoso sembiante in che mostravasi l'estinto Re di Danimarca?... Rispondi in nome del Cielo rispondi (Lo spettro sparisce)
Marcello. È sparito[5].
Bernardo. Ebbene, Orazio, fu nostra immaginazione e nulla più? Che ne dici[6]?
Orazio. Per Iddio non l'avrei potuto credere senza la testimonianza sensibile de' miei occhi.
Bernardo. Non somiglia al Re?
Orazio. Come tu somigli a te stesso[7].
Marcello. Ed è la terza volta che all'istessa ora ne comparisce[8].
Orazio. Questa è una cosa di triste presagio a questo regno.

---

segue immediatamente quella che incita Orazio, in quanto dotto, a parlargli. L'aggiunta e la riproposizione della battuta al posto giusto, dopo la scomparsa dello spettro, hanno la funzione di sottolineare la nuova presenza scenica, di forte impatto visivo. Se in Shakespeare la parola crea lo spettacolo, nel copione lo spettacolo crea il testo, nel senso che assorbe suggestioni provenienti dall'azione teatrale. Anche il riferimento di Orazio al proprio stato d'animo («it harrows me with fear and wonder») viene qui anticipato, a porre in rilievo gli effetti visibili del suo turbamento.

[5] In SH Marcello osserva «It is offended», Bernardo aggiunge «See, it stalks away» e Orazio lo incita di nuovo, con veemenza, a parlare. Evidentemente, a Maggi la situazione sembrava scenicamente più efficace in una versione sintetica, togliendo peso, anche in questo caso, alla presenza e all'azione del fantasma, che si temeva poco accettabile su una scena improntata a un certo realismo.

[6] Scompare, dalle parole di Bernardo, il riferimento al tremore e al pallore di Orazio (che è invece mantenuto in CR): probabilmente la mimica dell'attore e il precedente rinvio di Orazio al proprio stato d'animo erano ritenuti sufficienti e l'osservazione sembrava inopportuna, quasi irrispettosa nei confronti di Orazio.

[7] Il testo semplifica la versione shakespeariana, in cui Orazio rievoca il passato contesto storico: «As thou art to thyself. / Such was the very armour he had on / When he the ambitious Norway combated. / So frowned he once when, in an angry parle, / He smote the sledded Polacks on the ice. / 'Tis strange». In CR il concetto è invece riproposto fedelmente: «Tal l'armatura che il vestiva quando il Norveglio assalì, tale il cipiglio quando il Polone rovesciò, e sul ghiaccio spento lo stese. Oh, strana cosa!».

[8] La battuta è inserita per compensare l'eliminazione di un precedente riferimento al fatto che il fantasma è già apparso loro due volte, enunciato prima da Marcello (che lo ripeterà anche successivamente) e poi da Bernardo.

Marcello. Lo temo, io pure[9]. [f. 3]
Orazio. La è visione che turba l'occhio della mente[10]. Anche in Roma prima della caduta di Cesare, si videro vagare spettri degli estinti, quasi preludi fatali ai terribili avvenimenti[11] (Ricomparisce lo Spettro). Zitti. Eccolo. Voglio affrontarlo quando anche dovesse incenerirmi. L'arresta. Se puoi formare una voce, in suono, fa ch'io t'oda! se io posso farti cosa gradita parla, e se sei a parte della salute di questo paese o di qualche sinistro avvenimento che con felice prescienza possa impedirsi, favella. (Il gallo canta) Oh! Fermati… parla.. Fermalo Marcello.
Marcello. Debbo dargli sulla testa?
Orazio. Sì.
Marcello. È scomparso! ~~Egli è invulnerabile come l'aria~~[12].
Bernardo. Voleva parlare, quando si udì ~~il canto del Gallo~~ i primi toc-

[9] In SH Marcello non dice «lo temo io pure» ma chiede invece spiegazioni a Orazio sui misteriosi preparativi di guerra: «Good now, sit down, and tell me – he that knows – / Why this same strict and most observant watch / So nightly toils the subject of the land; / And why such daily cast of brazen cannon, / And foreign mart for implements of war? / Why such impress of shipwrights, whose sore task / Does not divide the Sunday from the week? / What might be toward, that this sweaty haste / Doth make the night joint-labourer with the day: / Who is't that can inform me?». A quel punto Orazio racconta di come Amleto fosse stato sfidato da Fortebraccio, e l'avesse ucciso, e quel che ne è conseguito riguardo alle terre che il figlio di Fortebraccio vorrebbe riprendersi sfidando la Danimarca. In CR la storia è raccontata, ma in termini sintetici: «Il temo. / Ma dimmi, se tu il sai, perché a sì dura / Guardia il re nostro ne costringa, e come / Tal guerriero apparecchio, e tanto incarco / E tal fatica ne s'addoppii, in guisa / Che i dì e le notti non disgiunga mai / Breve riposo?» Orazio: «Io te'n darò contezza. / Al nostro ultimo re guerra movea / Il prence di Norvegia, Il Fortebraccio, / Per orgoglio geloso. Il rival cadde [ecc. ecc.]». Evidente il tentativo, nel copione del Carcano, di creare una sutura («il temo») fra la battuta di Orazio sui presagi e l'apparente spostamento dell'asse del discorso sui fatti, ovvero i preparativi alla guerra, mentre Maggi preferisce concentrare il dialogo sul riferimento ai cattivi presagi.

[10] Viene eliminato il lungo racconto di Orazio relativo al contesto politico, ovvero l'illustrazione dell'antefatto, che serve anche a spiegare il perché dei preparativi militari.

[11] Sintetizzazione del concetto, con eliminazione delle metafore poetiche.

[12] La battuta, poi eliminata a matita, sintetizza un concetto espresso da SH, che ribadisce in termini poetici la distanza ontologica fra gli umani e l'apparizione sovrannaturale: «We do it wrong, being so majestical, / To offer it the show of violence, / For it is as the air, invulnerable, / And our vain blows malicious moc-

chi della campana dell'Ave Maria[13].
Orazio. Ed a quel punto trasalì, come un reo alla voce di formidabile Araldo. Dicesi che ai primi albori gli spiriti errabondi precipitino nelle loro dimore, ma vedete ecco il mattino[14], terminiamo la guardia e se siete del mio avviso facciamo parte di quanto vedemmo al giovine Amleto che io credo che lo spirito muto con noi, con lui parlerà. Volete che glielo diciamo?
Bernardo. Sì.
Marcello. Facciamolo. Io so dove rinvenirlo e parlargli con libertà stamane (Viano)

Quadro 2, Scena 1
Reggia – Trono
Il Re, la Regina ~~sul trono~~ – Amleto, Polonio, Laerte[15].

Re. Quantunque la memoria sia ancor verde della funesta morte del nostro caro fratello e bene si addica al nostro regno coprirsi la fronte con una nube di dolore (pure?) la ragion di Stato combatte la natura e conviene che, serbando per lui un dolor saggio e mite, a noi

---

kery». L'eliminazione conferma l'imbarazzo nel riproporre allusioni al sovrannaturale di tradizione pagana.

[13] Alla traduzione letterale viene preferito un riferimento di ambito cristiano, che si sostituisce all'immagine del gallo. La successiva, generica e quasi pagana menzione del «god of day» di Orazio viene eliminata, e così anche quelle di Marcello alla celebrazione del «Saviour's birth», ovvero al Natale da un lato e ai pianeti, alle fate (*fairy*) e alle streghe (*witch*) dall'altro. L'inquietante universo shakespeariano, popolato di dei e forze oscure poste sullo stesso piano della religione cristiana, viene normalizzato e ricondotto a una dimensione più rassicurante. Anche in CR è mantenuto solo il riferimento al canto del gallo.

[14] Sia qui che in CR viene eliminata la metafora poetica di SH («But look, the morn in russet mantle clad / Walks o'er the dew of yon high eastward hill»).

[15] La didascalia in SH specifica l'entrata del re, poiché evidentemente il palcoscenico restava vuoto dopo l'uscita dei personaggi della scena precedente. In CR la corte è invece già presente sulla scena al cambiamento del «Quadro», che era forse preceduto da un abbassamento del sipario o da un analogo stacco per preparare la nuova disposizione degli accessori (in particolare il trono) e dei personaggi. La didascalia di CR specifica «Atrio del castello reale in Elsinora», mentre dai personaggi è cancellato a matita Amleto, la cui entrata avveniva evidentemente in un momento successivo per accrescerne l'effetto, creando un'attesa nel pubblico.

medesimi pensiamo; perciò a nostra sposa vi scegliamo, o regina, col sorriso sulle labbra, e le lagrime agli occhi sposando le feste dell'imeneo al duolo dei funerali[16]. Ora Laerte! Che vi guida a noi? Avete una richiesta a farci?
Laerte. Formidabile sovrano; chieggo il consenso vostro onde io ritorni in Francia. Qui venni ad inghinarvi [?], mio Re, ora i miei voti e pensieri mi richiamano colà.
Re. Avete il consenso di vostro padre? Polonio che dice?
Polonio. Lo ha, mio Signore[17].
Re. Scegli l'ora e il tempo che più ti talentano. Or voi amato mio cugino e figlio…[18]
Amleto. (un po' più di cugino e meno di figlio)
Re. Perché quelle nubi sulla vostra fronte?
Amleto. Nulla, Signore. Io sto al raggio del sole anche troppo[19].

---

[16] SH impiega una serie di ossimori che alludono implicitamente al Giano bifronte, ovvero alla doppiezza di Claudio: «Have we, as 'twere with a defeated joy, / With an auspicious and a dropping eye, / With mirth in funeral, and with dirge in marriage, / In equal scale weighing delight and dole, / Taken to wife». In CR il concetto e la metafora sono ripresi con una certa retorica («Ond'è che noi, / Dolenti insieme e lieti, in equa lance / Librando il gaudio con l'affanno, a sposa / Eleggemmo colei che fu da pria / A noi sorella ed or regina, e in questo / Regno guerrier di Dania a noi compagna. / Or vi sia nota qual cagion v'accolga a me dintorno»), ma il testo è posto in un riquadro e barrato a matita, per eliminarlo. L'immagine viene semplificata e resa più verosimile da Maggi (sorriso alle labbra / occhi lacrimanti), mentre viene totalmente espunto il riferimento di SH al desiderio di rivalsa di Fortebraccio (che è invece mantenuto, sintetizzato, in CR). Evidentemente questo sfoggio del carattere ipocritamente ampolloso del re non era ritenuto apprezzabile dal pubblico. In SH, infine, ci sono anche Cornelio e Voltimando, che il re invia a portare un saluto a Norvegia, mentre nei due copioni sono soppressi.

[17] Piccola ma sostanziale semplificazione, poiché in SH è aggiunto: «di contraggenio». CR esprime il concetto in termini pomposi e retorici, come si addice al personaggio: «Sì importuno ei chiese, che alfin di mia licenza al suo volere posi il suggello».

[18] In CR Amleto e lo zio non si danno del voi ma del tu, con un accorciamento delle distanze funzionale alla riduzione della tragedia e un dramma familiare. Il "voi" di Claudio accentua invece la posizione di inferiorità gerarchica del protagonista.

[19] Il testo ripropone fedelmente lo scambio di battute di SH, rinunciando a restituire il gioco di parole dell'originale, impossibile da rendere in italiano. In CR la battuta è quasi identica («Nulla, Signore. Io sto del sole al raggio / Anche

Regina. Caro Amleto, dirada quelle fosche ombre e il tuo occhio giri amici sguardi [f. 4] / sulla Danimarca. Non cercare nella polvere della tomba il nobile tuo padre, lo sai, ogni cosa che vive quaggiù muore e traversando questo mondo passa all'eternità.
Amleto. Lo so è legge comune. [aggiunto a matita: «O perché dunque tanto ne sembri contristato?»[20]]
Sembro? Sono. Che voglia dire sembrare io non lo seppi mai… Non è solo il nero color delle mie vesti, i miei caldi sospiri, questa fronte abbattuta, il mio pianto che ponno manifestare quello che io sento. Questo non è dolor ne è solo simulacro[21]. In me qua dentro ho qualche cosa che soverchia d'assai tutte le umane apparenze.
Re. E ben fate nell'aver più ricordanza del padre vostro, ma il perseverare nel pianto è segno di anima ribelle ai voleri del cielo; è destino inevitabile la morte[22]; or via obbliate dolore sì volgare ed abbiatemi in conto di padre. Voi toccate più d'appresso d'ogni altro il nostro trono e noi sentiamo per voi amore più che paterno; quanto al vostro disegno di ritornarvene ai studii di Wittemberga è in pieno contrario ai nostri desideri e vi scongiuriamo a risolvervi di restare qui sotto ai nostri occhi[23].

---

troppo»). Probabilmente era entrata a far parte della tradizione recitativa e il piccolo spostamento sintattico di Maggi è solo un adeguamento a un linguaggio più quotidiano e meno poeticamente connotato.

[20] La battuta sottolinea l'atteggiamento malinconico di Amleto, alterando il senso del testo originale, che è invece riproposto in CR: «Or, perché a te sì strano sembra?».

[21] Si stempera in parte la contrapposizione fra apparenza e interno sentire, che resta solo nella battura sul simulacro del dolore. SH fa invece riferimento alla consuetudine di vestirsi con abiti scuri in segno di lutto («'Tis not alone my inky cloak, good mother, / Nor customary suits of solemn black»), con una velata, implicita allusione all'ipocrisia, che viene raccolta da CR: «No, non è solo il mio negro mantello, cui l'uso del corrotto, o madre impone», che semplifica la forma adottata nella traduzione del Carcano: «No, non è solo il mio negro mantello, / O buona madre, né il vestito bruno / che in solenne corrotto usanza impone» (p. 34).

[22] Sintetizza il concetto espresso in SH, che in CR viene invece riproposto, ma poi evidenziato in un riquadro e barrato, per eliminarlo: «Né ciò solo; ma è colpa in ver gli estinti / E incontro alla natura! Assurdo in faccia alla ragione, che comun precetto / Fa della morte de' parenti, e sempre / A noi gridò dal primo estinto a quello / che in oggi trapassò: tal esser deve».

[23] In SH il discorso con cui Claudio prega Amleto di restare si conclude con una significativa elencazione dei titoli e dei legami che associano il giovane alla

Regina. Amleto, non fare che tua madre ti preghi invano! Resta.
Amleto. Farò sempre ogni sforzo per obbedirvi o Signora.
Re. Nobile risposta. Venite Signora. Il consentimento vostro mi empie di giubilo; vo' che gioiosi brindisi sien fatti oggi ed abbiano per eco il tuono delle artiglierie, voglio che la volta del cielo ripetendo gli scoppi dei folgori della terra, risuoni del plauso di tazze vuotate alla salute del Re. (Via tutti)

Scena 2
Amleto solo

Amleto. Oh potesse questa creta che mi veste scomporsi, sfarsi come rugiada. Se il suicida non fosse in odio a Dio! Come mi sembra inutile ed insulsa ogni usanza del mondo![24] Due mesi dacché il Re morì... l'ultimo re sì tenero per la madre mia ed essa... Cielo e terra... Pareva che gli si stringesse attorno con affetto crescente... pure dopo un mese...[25] non vo' pensarvi... fragilità… il tuo nome è femmina... sposa a mio zio... sua sposa prima ancora che le lagrime della vedovanza, che avevano arrossato i suoi occhi, si fossero disperse[26]. Oh vile ed

---

corte: «Our chiefest courtier, cousin, and our son». Al di là dell'evidente sfoggio retorico, che fra l'altro riprende i due appellativi del discorso iniziale (cugino e figlio), l'*elencatio* pone in risalto la subordinazione di Amleto, suddito e cortigiano prima ancora che figlio. Ma in entrambi i copioni il passo è eliminato.

[24] Viene eliminata la metafora di SH del mondo come un giardino infestato dalle erbacce, che in CR è così trasposta: «Oh come parmi / vieto, increscioso insulso ogni costume / del mondo… O vita, che se' tu? Giardino / incolto e di maligne erbe coverto, / e di vermi fecondo». In questo caso l'adattamento del Carcano per Salvini arricchisce la pregnanza materiale del paragone di SH con un giardino incolto («Fie on't, ah, fie – 'tis an unweeded garden / That grows to seed. Things rank and gross in nature / Possess it merely») con un riferimento ai vermi che non si trova nella traduzione del Carcano («Un selvatico giardino / Dove crescono i talli / E solo coverto d'erbe villane, fetide e maligne»).

[25] Viene eliminato il riferimento mitologico che esalta il valore del padre di Amleto in confronto al nuovo re («So excellent a king that was to this / Hyperion to a satyr») e ricorda le sue attenzioni per la regina. Allo stesso modo, viene eliminato il successivo riferimento a Niobe per descrivere il pianto con cui ella aveva accompagnato il feretro. In CR si legge: «Ottimo re, che al paragon di lui / È questi, come un satiro ad Apollo!» e si fa poi riferimento a Niobe e ad Eracle («il qual somiglia, quanto ad Ercole io stesso, al padre mio!», evidenziato in un riquadro insieme alla frase successiva).

[26] In SH si legge: «O, God! a beast, that wants discourse of reason / Would

incestuoso abbandono! Oh! spezzati cuor mio poiché debbo imbrigliare la mia lingua.

Scena 3

Orazio, Marcello, Bernardo e detto[27]
Orazio. Salute a vostra altezza.
Amleto. Amico, qual ragione vi mosse da Wittemberga? Voi qui Marcello, Bernardo?
Marcello. Buon signore..
Bernardo. Altezza...
Amleto. Godo di vedervi. Orazio come qui?
Orazio. La poca voglia di studiare.
Amleto. Non fate violenza al mio orecchio costringendolo a farmi credere cosa detta in vostro [f. 5] biasimo. So che a voi è caro lo studio; cosa dunque vi guida ad Elsinore[28]?
Orazio. Venni per assistere ai funerali del padre vostro.
Amleto. Dì piuttosto alle nozze di mia madre.
Orazio. Ebbero luogo molto presto!
Amleto. Ah!... Economia, Orazio, economia; le vivande del banchetto funebre eran tepide ancora e si sono imbandite a quello degli sponsali. Vorrei aver raggiunto in Cielo il mio nemico più aborrito, anziché aver mirato un simile giorno... Padre mio!... parmi vederlo...
Orazio, Marcello, Bernardo. Dove?[29]
Amleto. Con gli occhi dell'anima.
Orazio. Era un nobile principe.
Amleto. Era un uomo perfetto.
Orazio. Signore, lo vidi la scorsa notte.
Amleto. Chi?
Orazio. Vostro padre; il Re.
Amleto. Mio padre?...

---

have mourned longer», così tradotto in CR: «O ciel! la belva, a cui / Ragion non parla portato n'avrebbe / più lunga doglia!»).

[27] In CR il nome di Marcello è cancellato a penna.

[28] Viene eliminato, come anche in CR, il riferimento ai cattivi costumi danesi di SH: «We'll teach you to drink deep ere you depart».

[29] In SH la battuta è pronunciata solo da Orazio. Probabilmente la messa in scena intendeva sottolineare, mediante il gioco espressivo, il riferimento a una possibile nuova apparizione del fantasma, cogliendo al volo l'allusione del testo per vivacizzare la performance.

Orazio. Vi dico il vero, ne attesti questi cavalieri.
Amleto. Come?... dì...
Orazio. Per ben due notti Orazio e Marcello, durante la loro guardia, nel più fitto delle tenebre, videro una figura maestosa, armata dal capo alle piante, somigliante al padre vostro che si faceva loro innanzi. Essi mi fecero in segreto la confidenza di quanto avevano visto ed io andai seco loro la scorsa notte...All'ora istessa comparve il...[30]
Amleto. Ma dove?
Marcello. Sulla piattaforma.
Amleto. Non gli parlaste.
Orazio. Sì, ma non mi rispose. Pareva volesse farlo ma in quel momento ~~il gallo mattutino cantò~~ si udirono i primi tocchi che annunciano l'ora mezza ed a quel canto suono la visione scomparve[31].
Amleto. Amici, spetta a voi la guardia stanotte?[32]
Bernardo. Sì, principe.
Amleto. Era armato, dite?
Tutti. Armato.
Amleto. Dal capo alle piante?
Tutti. Sì.
Amleto. E veduto avete il suo volto?
Orazio. Sì, ei portava la visiera alzata. [f. 6]
Amleto. E minaccioso era il suo volto?
Orazio. Più addolorato che minaccioso.
Amleto. Pallido o colorito?
Orazio. Pallido.
Amleto. E fissò i suoi occhi su di voi?
Orazio. Intentamente.
Amleto. Si fermò lungo tempo?

---

[30] Si abbrevia molto la descrizione, che in CR è più lunga e dettagliata. Interessante il fatto che si privilegi l'implicito, arrivando al punto di non menzionare il fantasma. Così facendo, Maggi cerca di dare rilievo all'eccezionalità dell'evento e di riportarlo a una dimensione di maggiore verosimiglianza. Invece di trasportarci in un mondo in cui tutto è possibile, e in cui forze oscure aleggiano sugli uomini, cerca di utilizzare il sovrannaturale come elemento da evocare per suscitare nel pubblico una sorta di sospensione dell'incredulità. In CR il fantasma viene definito «una grand'ombra» e poi «la vision».

[31] Di nuovo viene eliminato il riferimento al canto del gallo, che invece è riproposto in CR.

[32] Viene eliminato il riferimento di Amleto al proprio stato d'animo: «Indeed, indeed, sirs, but this troubles me» (in CR: «Ciò assai mi turba»).

Orazio. Quanto ne occorre per contare dall'uno al cento[33].
Amleto. Veglierò con voi stanotte. Forse tornerà.
Orazio. Sì certo.
Amleto. Se si presenta a me sotto l'aspetto dell'augusto padre mio gli parlerò, dovesse l'inferno, spalancando le sue voragini, impormi silenzio! Vi scongiuro di serbare il segreto su ciò, checché succeder possa stanotte confidatelo al vostro pensiero mai alla vostra lingua. Addio a tutti; fra undici ore e mezzanotte raggiugerovvi al castello.
~~Tutti. Il nostro omaggio a vostra Altezza~~ (partono)
Amleto. L'ombra di mio padre armata?... Qual colpa si asconde?...[34] Vorrei che fosse notte. Anima mia aspettala in pace. I delitti atroci, quand'anche l'intera terra li nasconda si rivelano agli occhi degli uomini (via).

Scena 4
Laerte ed Ofelia

Laerte. Io parto, Ofelia; fa che io abbia sovente notizie di te.
Ofelia. Puoi dubitarne?
Laerte. Quanto ad Amleto ed a' suoi frivoli amori, riguardali come follia di bollente gioventù, come una primavera precoce ma passeggiera; come profumo che vapora, – un istante e nulla più.
Ofelia. E nulla più?
Laerte. Sì, sorella. Durante la nostra adolescenza non è il solo corpo che cresce di forma e volume, il cuore altresì si sviluppa con lui e le interne funzioni dell'anima si estendono col tempio in cui essa risiede[35]. Egli forse oggi t'ama, né il suo affetto sarà fraudolento; ma voi dovete temere, riguardando all'altezza del suo grado, che la sua volontà non gli appartenga. Egli non può disporre di sé e dei suoi

---

[33] Sia Maggi che Carcano mantengono questo rapido scambio di battute, che sostituisce efficacemente l'azione scenica mantenendo la suspence.

[34] In SH si legge: «All is not well. / I doubt some foul play» che CR traduce: «È segno di sciagura. Ma il sospetto / Nutro d'alcun inganno». L'idea di una possibile trappola o macchinazione viene eliminata da Maggi, il quale preferisce limitarsi a un accenno al concetto di colpa, che sarà poi quello dominante, piuttosto che offrire allo spettatore una sorta di falsa pista.

[35] In CR la frase è più ampollosa ed evidenziata in un riquadro: «Non sol le nostre membra e i nervi / Ma, col tempio ove siede, anche l'interna / Virtù dell'alma e della mente in noi / Cresce natura».

affetti, né può, come gli uomini del volgo, scegliere da sé la sua donna e se tu con orecchio, troppo credulo, udissi i suoi seducenti discorsi, se aprissi il tuo casto seno all'ascendente della sua importunità, saresti perduta. La calunnia affila i dardi contro la virtù e spesso il bruco rode le rose di aprile prima che sieno sbocciate[36].
Ofelia. Farò tesoro di queste soavi massime come di angeli salvatori; e tu pure fratello seguile.
Laerte. Non temere di me. Ecco nostro padre; una doppia benedizione e una doppia grazia. [f. 7]

Scena 5
Polonio e detti.

Polonio. Sei qui ancora Laerte? Or via al mare, al mare. Il vento gonfia i fianchi delle vele e sei aspettato. Ricevi la mia benedizione e parti; il tempo t'invita, i tuoi servi ti aspettano[37].

[36] Il testo sintetizza e semplifica, riportando i concetti essenziali del discorso di Laerte. Elimina però del tutto il riferimento al pericolo dei desideri («And keep you in the rear of your affection, / Out of the shot and danger of desire») e alla paura come miglior salvaguardia («Be wary then; best safety lies in fear»). L'espunzione del riferimento implicito alla sessualità di Ofelia, e alla repressione di cui è vittima, è molto significativa e riduce il personaggio allo stereotipo ottocentesco della fanciulla pura e innocente. CR ricorre, ancora una volta, a una trasposizione molto più ampollosa, posta in un riquadro e barrata per eliminarla: «A' suoi natali / Servo e soggetto, ei vede alla sua scelta / Congiunte in un la securtà del regno / E la salute. [fine del riquadro] Oh! non aprir sorella / Troppo credulo orecchio a sue parole [inizio di un nuovo riquadro barrato] «Fatale onta saria se tu svelassi / Alle importune vïolente inchieste / Del tuo core il tesoro. Oh! temi, Ofelia, / Oh temi, mia dolce sorella! e fuggi, / L'urto e il periglio d'un desir più ardente». E poi continua, fuori dal riquadro: «Virtù non fugge di calunnia i dardi, e il bruco rode i fior, figli di aprile […]».

[37] Vengono eliminate tutte le raccomandazioni di Polonio a Laerte, che rivelano una pretesa saggezza, convenzionale e sentenziosa. In SH Polonio è dotato di un banale buon senso, che si traduce in frasi fatte, ed è poco versato per la logica, che crede invece di padroneggiare (l'ultimo dei consigli che sciorina è: «This above all – to thine own self be true, / And it must follow, as the night the day, / Thou can'st not then be false to any man», come se l'ovvia conseguenza della sincertià con se stessi fosse quella verso gli altri). Anche Carcano elimina tutta questa parte, limitandosi a un accenno a consigli non esplicitati («e impressi sempre / I paterni precetti in cor ti serbi»). Si tratta di passi essenziali a una caratterizzazione in senso comico del personaggio, che non viene infatti perseguita dagli attori dell'epoca.

Laerte. Addio Ofelia; sovvengati di quanto ti dissi.
Ofelia. Ho chiuso nella mente le tue parole e tu puoi tenere le chiavi.
Laerte. Addio, sorella, mio padre addio (via)
Polonio. Che vi disse Laerte?
Ofelia. Alcun che riguardante Amleto.
Polonio. E fece bene. Mi si dice che egli da qualche tempo vi accordi i suoi momenti d'ozio, e voi vi mostrate prodiga nel dargli udienza... Di che favellate insieme?
Ofelia. Non ha molto, egli mi fece mille proteste d'affetto!
Polonio. Affetto?... Follia! Prestate forse fede alle sue proteste[38]?
Ofelia. Non so che cosa debba pensare...
Polonio. Ve lo dirò io; vi sovvenga che non siete che una fanciulla, che le sue dichiarazioni non sono che monete d'oro falso[39]. Abbiate cura di voi o vi terrò per pazza[40].
Ofelia. Ei mi fece giuramento d'amore.
Polonio. Reti insidiose! Quando il sangue bolle il cuore prodiga giuramenti alla lingua[41]. Non badate ai giuramenti di Amleto, sono sper-

---

[38] In SH si fa riferimento al pericolo che si annida in tali profferte e all'ingenuità di Ofelia: «You speak like a green girl / Unsifted in such perilous circumstance» (concetto che affiora in CR: «tu parli / Come ignara fanciulla»). Degno di nota il fatto che all'Ofelia di Carcano il padre dà del tu, mentre in quella di Maggi Polonio le dà del voi, a indicare una maggiore distanza.

[39] In CR la metafora mercantile è resa in questo modo: «né stimar, qual'oro, / I voti suoi che son falso metallo».

[40] Proprio come CR («Che se tu fai di te sì lieve conto, / Dovrò crederti folle»), Maggi fraintende completamente il senso dell'affermazione di Polonio, che per una delle consuete, deliberate, ambiguità lessicali, ha un significato primario: «bada a come ti comporti o farai di me uno sciocco» («you'll tender me a fool») ma grazie alla polivalenza del termine *fool* contiene anche un'allusione a un'improvvida maternità («mi sfornerai un marmocchio»). Il possibile riferimento volgare trova conferma nell'inciso con cui Polonio accompagna la frase: «Or (not to crack the wind of the poor phrase / Running it thus) you'll tender me a fool».

[41] In CR si legge: «Reti ascose son queste» e poi, inquadrato e barrato a matita, «Allor che ferve / Il sangue, io so quai voti al facil labbro / Prodighi il ~~sangue~~ amore. Son fiammelle, o figlia, / che dan più luce che calor, / Ben ratto estinte; né pensar tu puoi che sieno / Figlie del foco». E poi, fuori dal riquadro, «Avara esser tu devi / Di tua presenza in avvenir col prence». In SH, dopo aver giocato sul termine *fashion* per ribadire la superficialità dell'interesse del principe per la figlia, Polonio conferma e rilancia il suo approccio volgare e persino sbocca-

giuri. Pensate a ciò che espressamente v'impongo. Ora rientrate.
Ofelia. Vi obbedisco (viano)

Quadro 3
Scena 1
Piattaforma come al primo quadro.

Amleto – Orazio – Marcello – Bernardo
Amleto. L'aria punge... Il freddo è acuto... Che ora è?
Orazio. Poco manca a mezzanotte.
Marcello. S'avvicina l'ora in cui lo spettro usa vagare (di dentro si odono squilli di tromba e viva il Re[42])
Orazio. Che vuol dir ciò?
Amleto. È il Re che passa la notte tracannando coppe di vin generoso e ad ogni sorso il cielo rintrona del suono delle trombe e fa eco a' suoi evviva.
Orazio. E questo è il costume?
Amleto. Sì, ma è tale che a me sembra virtù il frangerlo non l'adempirlo; gozzoviglia che ci frutta lo scherno d'altrui sicché siamo detti gente briaca e dedita alla dissolutezza[43].

Scena 2
Lo Spettro e detti [f. 8]

Orazio (indica lo spettro). Eccolo! ei viene.

---

to alla questione allorché sbotta, per rispondere all'obiezione di Ofelia che Amleto l'avrebbe corteggiata «With [almost] all the [holy] vows of heaven»: «Ay, springes to catch woodcocks» (reso qui con «Reti insidiose!» e in CR, come già osservato, con «Reti ascose son queste»). In SH Polonio impiega vari termini del lessico mercantile («Be something scanter of your maiden presence; / Set your entreatments at a higher rate»), indicativi anche dell'assenza di un rapporto affettuoso con la figlia, che egli concepisce come una mercanzia da vendere, il cui valore sarebbe irrimediabilmente sminuito dalla perdita dell'illibatezza e dell'onore. Un'altra battuta, non a caso cancellata da entrambe le versioni, rilancia in termini ancora più espliciti la metafora mercantile: «think yourself a baby / That you have ta'en these tenders for true pay / Which are not sterling. Tender yourself more dearly». Molto significativo che anche CR riprenda soltanto, delle molte similitudini shakespeariane, quella che assimila l'amore a una fiamma.

[42] Invece di «viva il Re» in SH è indicato lo sparo di due cannoni.

[43] SH trae occasione per approfondire ed estendere il concetto, riflettendo su come l'opinione pubblica stigmatizzi talvolta negli uomini un singolo difetto,

Amleto. Angeli e ministri di grazia difendeteci voi... Sei uno spirito benefico o uno spettro infernale?... esalano intorno a te profumi celesti o vapori d'inferno?... Siano i tuoi disegni malvagi o puri, tu vieni sotto forma sì sacra per me che io voglio parlarti. Ti chiamerò Amleto padre, Re di [corretto a matita con "dei"] Danesi! Oh! rispondimi o il cuore mi s'infrange d'impazienza... Dimmi, perché le tue ossa sepolte squarciarono il funereo lenzuolo? perché la tomba ove giacevi sollevò il peso dei suoi marmi per gettarti nel mondo?... dì... perché?[44] (lo spettro accenna che vuol parlare a lui solo).
Orazio. Pare che accenni a volervi parlare da solo.
Amleto. Lasciatemi.
Tutti. No, principe.
Amleto. Di che temete?[45] egli accenna. Ma lasciatemi.
Orazio. Lasciate che vi stiamo dappresso[46].
Amleto. Il destino rende ogni piccola fibra del mio corpo robusta come i muscoli di un leone...[47] Egli accenna ma... ite.

---

dovuto al temperamento o agli influssi astrali, a dispetto di molte virtù. CR fa scandire il breve discorso di Amleto con due "segni" della presenza del fantasma (indicati a matita, all'inizio e alla fine: «1° segno», «2° segno»).

[44] Viene eliminata la riflessione sugli uomini «zimbelli della natura», visitati da pensieri che travalicano i limiti stessi del loro essere («and we fools of nature / So horridly to shake our disposition / With thoughts beyond the reaches of our souls?»), parzialmente riproposta in CR: «e vieni in questa / Terribil forma a scrollar l'intelletto / Di noi, poveri folli di natura?».

[45] È eliminato il riferimento allo sprezzo della morte da parte di Amleto, non per virile coraggio ma per la mancanza di valore attribuito alla propria vita («Why, what should be the fear? / I do not set my life at a pin's fee»), e così anche quello all'immortalità dell'anima. CR ripropone invece fedelmente: «Qual tema? La vita a me non cale / Più che uno spillo; e quanto all'alma mia / Non è forse immortale al par di lui?».

[46] In SH Orazio elenca una serie di possibili azioni nefaste dello spettro su Amleto: «What if it tempt you toward the flood, my lord, / Or to the dreadful summit of the cliff / That beetles o'er his base into the sea, / And there assume some other horrible form, / Which might deprive your sovereignty of reason / And draw you into madness? Think of it». Ma l'icastica evocazione di immagini del testo originale non trova riscontro nei copioni ottocenteschi, poco sensibili al potere suggestivo di una parola che non si riferisca agli affetti e agli stati emozionali dei personaggi.

[47] In SH si legge: «as the Nemean lion's nerve», che CR ripropone come «del lïon Nemeo».

Orazio. La sua immaginazione l'ha fatto disperare[48].
Marcello. Nascondiamoci non lungi.
~~Bernardo. Andiamo... Che cosa accadrà?...~~ via tutti)[49]
Lo spettro e Amleto
Amleto. Ecco siam soli.
Spettro. Guardami.
~~Amleto. Ti vedo.~~
Spettro. Sta per suonare l'ora in cui debbo piombare fra le fiamme zolfuree. Odimi.
Amleto. Parla. È mio dovere l'udirti.
Spettro. E vendicarmi.
Amleto. Che?...
Spettro. Io sono l'anima di tuo padre condannata per un tempo prefisso ad errare la notte e ad essere il giorno prigioniera di fiamme, finché le colpe di mia vita non sieno purificate dal fuoco...[50]. Se amasti tuo padre...
Amleto. Oh cielo!
Spettro. Vendica il suo assassinio!...
Amleto. Assassinio?!... ~~Morrà~~ [sostituito a matita con ~~Basta~~] Avanzo e ratto come il pensiero dell'amore volerò alla vendetta[51].
Spettro. Corre voce che dormendo nel giardino, un serpe mi pungesse, favola che ingannò le orecchie dei Danesi![52] Il serpe che tolse di vita tuo padre ne porta oggi la corona.
Amleto. Ah! profetica anima mia!... Mio zio!...
Spettro. Sì, quell'incestuoso seppe con doni ~~incestuosi~~ traditori catti-

---

[48] In CR si legge: «Disperato pensiero lo trae».

[49] Come in CR, viene eliminata la battuta fondamentale di Marcello, poi divenuta quasi emblematica nelle riletture novecentesche della tragedia: «Something is rotten in the state of Denmark» (e anche la risposta, piuttosto convenzionale, di Orazio: «Heaven will direct it»).

[50] Si abbrevia la battuta dello spettro, che in SH si dilunga nel descrivere icasticamente, e con efficaci metafore, la possibile reazione di terrore e angoscia che Amleto dovrebbe avere alle sue rivelazioni. CR invece la ripropone, dentro un riquadro a matita.

[51] In CR si legge: «e ratto / Come il pensier, come il desio d'amore, / Alla vendetta io volo».

[52] Di nuovo viene espunto il riferimento (e stavolta anche in CR) alla reazione di Amleto (stavolta descritta in negativo, esordendo con: «I find thee apt; / And duller should'st thou be than the fat weed / That roots itself in ease on Lethe wharf, / Would'st thou not stir in this».

varsi il cuore della mia [f. 9] adorata regina! Dal mio amore che santo le serbai dal giorno in cui la feci mia piombò nelle braccia di un ribaldo[53]. Dopo il meriggio, come d'usato, dormiva nel mio giardino, quando soppiatto venne tuo zio con un vaso di tasso e versò nel mio orecchio goccie velenose. In un momento il mio corpo si coprì di una lebbra come squamma[54] e perdetti e vita e sposa e regno e mi trovai al cospetto dell'Eterno giudice nella pienezza de' miei peccati senza il conforto d'alcun sacramento né coscienza di me stesso.
Amleto. Oh! nefando, nefando eccesso![55]
Spettro. Oh! non lasciare che il letto regale della Danimarca sia più oltre polluto d'impurità e d'incesto. Ma comunque conseguirne vorrai vendetta, non macchinare nulla contro tua madre. Abbandonala alle spine che le accerchiano il cuore. Ora addio... La vagante lucciola annuncia l'alba e la sua vana favilla impallidisce. Addio. Addio. Ricordati di me (sparisce).
Amleto. Oh! anima mia raffrenati e voi mie membra non invecchiate in questo momento, rinvigoritevi e sostenete il mio peso su questa terra. Che io mi ricordi di te ombra adorata! Finché resti memoria in questo reo mondo...[56] dalla mia mente cancellerò tutte le frivole ricor-

---

[53] Oltre a sintetizzare il concetto, si elimina la successiva riflessione generale su virtù e libidine, che anche CR espunge: «But virtue, as it never will be moved, / Though lewdness court it in a shape of heaven, / So lust, though to a radiant angel linked, / Will sate itself in a celestial bed / And prey on garbage».

[54] Come in CR, viene eliminata la descrizione dettagliata degli effetti del veleno.

[55] La battuta, che in SH viene pronunciata dallo spettro stesso («O horrible, O horrible, most horrible»), ha certamente la funzione di inframezzare il monologo dello spettro ed evitarne l'eccessiva lunghezza, riportando l'attenzione sulla reazione inorridita di Amleto, per la quale l'attore dispiegava certamente tutti i suoi mezzi espressivi. Si tratta di una variante interessante, poiché la battuta sembra effettivamente più adatta ed efficace in bocca ad Amleto e l'intervento denota una notevole sensibilità scenica al testo. E infatti, come osserva Giulio Carcano in una nota alla sua traduzione del 1847 (p. 83), sebbene tutte le edizioni la pongano in bocca allo spettro, «erano invece proferite da Amleto, allorché Garric [sic] rappresentava questa parte. Si può ricordare fra l'altro che l'interpretazione di Garrick puntava molto sull'espressione di terrore di Amleto, al punto che l'attore si era fatto fabbricare una parrucca con i capelli ritti. Si tratta dunque, significativamente, della ripresa di una tradizione scenica di vecchia data, a cui gli attori si conformano. In CR è stata dapprima copiata all'interno del discorso dello spettro e poi attribuita ad Amleto con dei segni aggiunti successivamente.

[56] In SH c'è qui un riferimento metateatrale, sotto forma di allusione al pub-

danze, i detti dei libri, le impressioni del passato e nel registro dei miei pensieri solo, sempre sopravviverà il tuo comando. Al Ciel lo giuro![57]
Orazio, Marcello, Bernardo e detto[58]
Orazio. (di dentro) Amleto! Amleto!...
Marcello. Principe!...
Bernardo. Signore!...
Amleto. Venite, venite!...[59]
Tutti. Che fu?
Amleto. Tremenda, orribil cosa![60]
Tutti. E quale?
Amleto. Non posso dirla. Partiamo ma prima giurate qui di non svelare mai ciò che vedeste in questa notte[61].
Tutti. Nulla diremo, signore. [Accanto, a matita, è aggiunto: "Nulla"]

---

blico del teatro, il Globe («Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat / In this distracted globe», che non viene ovviamente raccolto nei due copioni, né da Carcano nella sua traduzione, in cui si legge: «e fintanto che nel mio commosso / Cerébro la memoria avrà sua stanza» (p. 63).

[57] Viene espunta l'ultima parte del discorso, che contiene un riferimento a Claudio e alla madre («O most pernicious woman. / O villain, villain, smiling, damned villain! / My tables – meet it is I set it down / That one may smile, and smile, and be a villain; / At least I am sure it may be so in Denmark»). In CR viene mantenuto il riferimento: «Oh! la più iniqua delle donne! Oh, mostro / Infernal che sorridi…» dove sono aggiunti a lato a matita «1° segno» (al discorso dello spettro) e poi «2° segno» (quando Amleto parla della madre).

[58] In CR manca Bernardo.

[59] Viene espunto il riferimento all'uccellino («Hillo, ho, ho, boy! Come, bird, come»), rinunciando a mostrare l'inizio del comportamento stravagante, da finto pazzo o più precisamente da *fool*, di Amleto. Così anche in CR, dove si legge «E sia! Venite!..». Di certo la battuta sembrava inadatta alla gravità del momento.

[60] In CR la battuta è esattamente la stessa ed entrambi i copioni ribaltano quella di SH: «O, wonderful». La variante va interpretata come una normalizzazione, nel senso della verosimiglianza, della risposta di Amleto, rinunciando a mostrare il cambiamento di atteggiamento, ovvero l'assunzione di un comportamento da *fool*, con alterazioni spiazzanti della logica del discorso, ribaltamenti paradossali e *puns* di vario genere.

[61] Altra normalizzazione e banalizzazione del discorso, sia qui che in CR, con significativa espunzione della battuta tautologica da *fool*: «There's never a villain dwelling in all Denmark / But he's an arrant knave». Anche lo scambio di battute fra Amleto e i compagni viene ridotto, ma più semplicemente per esigenze di sintesi. Di certo tutto il dialogo doveva apparire un po' incongruente e inefficace. Vengono perciò eliminati da entrambi i copioni il riferimento alla preghiera («and for mine own poor part – / Look you – I will go pray»), le provo-

Amleto. Giuratelo.
Orazio. Sull'onor mio lor giuro.
Marcello. Lo giuro sulla mia fede.
Amleto. Sul ferro mio.
Spettro. (di sotterra) Giurate.
Tutti. Oh! Meraviglia[62].
Amleto. Deh! ti queta o tribolato spirito[63]... ~~A me giurate~~? Sul mio ferro giurate [f. 10]
Spettro. ~~Sul pio ferro giurate.~~
Tutti. Lo giuriamo[64].

Fine dell'atto primo

---

cazioni allusive di Amleto e i suoi spostamenti dell'asse del discorso (Hamlet: «I am sorry they offend you – heartily; / Yes, faith, heartily. Horatio: There's no offence, my lord. Hamlet: Yes, by Saint Patrick, but there is, Horatio – / And much offence too»).

[62] Come in CR, la battuta è aggiunta per sottolineare la reazione espressiva dei compagni di Amleto.

[63] In SH Amleto pronuncia un'altra battuta da *fool*, totalmente eliminata: «Ha, ha, boy, say'st thou so? Art thou there truepenny / Come on. You hear this fellow in the cellarage: Consent to swear». I due copioni vi sostituiscono la pia invocazione: «Deh! ti queta o tribolato spirito».

[64] Viene eliminato, sia qui che in CR, anche l'appellativo «vecchia talpa» con cui Amleto apostrofa lo spettro dopo il giuramento e il secondo incitamento a giurare da parte della voce: «Well said, old mole. Can'st work i'th'earth so fast? / A worthy pioneer». È evidente che queste battute di Amleto sembravano sminuire la dignità e la tragicità del personaggio. Viene eliminato inoltre il lungo ragionamento di Amleto che inizia con la celebre battuta «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy» per preannunciare poi agli amici il proprio comportamento volutamente stravagante, esortandoli a non rivelarne il motivo: «How strange or odd some'er I bear myself / (As I perchance hereafter shall think meet / To put an antic disposition on) / That you, at such times, seeing me, never shall, / With arms encumb'red thus, or this headshake, / Or by pronouncing of some doubtful phrase, / As "Well, [well,] we know", or 'We could, an if we would, / Or "If we list to speak", or "There be, an if they might", / Or such ambiguous giving out, to note / That you know aught of me – this do swear / So grace and mercy at your most need help you». Infine, vengono eliminati il terzo giuramento e il commiato di Amleto ai compagni. La diversa interpretazione del personaggio viene dunque portata avanti con coerenza, riducendo la scena ai minimi termini oggettivi, ovvero all'azione principale, e 'normalizzando' il comportamento di Amleto. E significativamente questi tagli sostanziali accomunano i due copioni, che propongono la stessa scena e persino le stesse battute.

Atto secondo
Ricca Sala nel castello Reale
Quadro unico. Scena 1
Polonio e Ofelia[65]

Polonio. Ebbene, Ofelia, che hai [aggiunto a matita: "? perché"] così turbata?[66]
Ofelia. Oh! padre mio, tremo tutta ancora.
Polonio. E di che mai?
Ofelia. Mentre ricamavo nella mia stanza, sopravvenne il principe Amleto, colle vesti in disordine, la chioma scompigliata, pallido come la morte, l'occhio fosco e feroce quale potrebbe averlo un'ombra fuggita dall'abisso per venire ad annunziare ai mortali calamità orrende...
Polonio. Impazzito pel tuo amore?
Ofelia. Non so ma lo temo.
Polonio. Che ti disse?
Ofelia. Mi prese la mano che strinse con violenza e fissò i suoi occhi sul mio volto come se avesse voluto ritrarlo. Rimase lunga pezza in quell'attitudine; quindi scuotendomi il braccio lievemente alzò ed abbassò tre volte la testa e trasse dal profondo del cuore sospiro sì triste sì doloroso che parve che tutto il suo corpo volesse disciogliersi e terminar la sua vita. Poco dopo mi lasciò e inoltrando, col capo volto a ritroso, parea trovar la sua via senza ministero d'occhio, così varcò la porta guatandomi e si allontanò da me.
Polonio. Tale è il delirio appunto in cui ne immerge l'amore e assai mi duole del suo stato. Al Re che qui verrà fra poco bisogna svelare questo segreto. Sarebbevi più pericolo a nascondere un tale amore

[65] Come in CR manca la scena in cui Polonio chiede a Rinaldo di informarsi indirettamente sul comportamento di Laerte, indagando sulle compagnie che frequenta e fingendo di essere a conoscenza di alcune sue abitudini sregolate, per sollecitare gli interlocutori a rivelazioni. La conversazione manifesta il carattere subdolo e il modo di procedere obliquo di Polonio e ribadisce la sua verbosità, che gli fa talvolta perdere il filo e assumere una connotazione piuttosto comica, che probabilmente gli attori dell'Ottocento non consideravano molto consona al personaggio anche a causa della sua fine tragica. La scena, che oltretutto sembrava un inutile rallentamento dell'azione, viene dunque completamente tagliata.
[66] In CR si sottolinea il fatto che è Ofelia a raggiungere il padre per raccontargli l'accaduto: «A che dalle tue stanze a ricercarmi / Sì turbata tu accorri?».

che non vi sia da temer sdegno rivelandolo. Ora va nelle tue stanze... io stesso... Ecco il Re[67]. [aggiunto a matita "Ofelia parte"].

Scena 2
Il Re, la Regina, Rosengrats, Guildesterno e seguito

Re. A noi vi chiamiamo per alti motivi. Vi è nota la strana metamorfosi di Amleto che tanto ne accuora e di cui null'altro possiamo incolparne che la morte di suo padre. Prego voi, suoi amici e compagni, di intrattenervi per breve tempo in questa reggia e così forse ei tornerà gioviale come prima. Vi sia cura il cercare [f. 11] la fonte di sua pazzia e quale rimedio possa apporvisi[68].
Regina. Egli stesso ci parlò di voi, e in questa reggia, io credo, non vi sono altri per cui nutre maggior amicizia. Mostratevi cortesi con noi, e avrete degna mercede.
Rosen. Quanto per favore ne chiedi ci incombe come dovere.
Guild. E per quanto sta in noi l'eseguiremo.

---

[67] Viene eliminata, sia qui che in CR, la battuta in cui Ofelia racconta al padre di aver rimandato indietro, come da lui ordinato, le lettere di Amleto e di avergli negato il permesso di vederla. Viene espunto anche ciò che ribatte Polonio, ammettendo di aver sbagliato nel pensare che non facesse troppo sul serio. È uno dei pochi momenti in cui rivela una certa sensibilità e attenzione per le afflizioni amorose dei due giovani. La stessa semplificazione del personaggio si ritrova in CR, che così conclude: «Al re, che qui tra poco / Verrà, giova svelar questo segreto. / Che il tacerlo potria d'alta sventura / Esser per noi cagione. Or ti ritraggi alle tue stanze… Io stesso… Ecco, il re giunge».

[68] Come in molti altri casi, viene sintetizzato al massimo il testo shakespeariano, ancor più che in CR. Viene eliminata l'iniziale menzione di Rosencrantz e Guildenstern («Welcome, dear Rosencrantz and Guildenstern»), che contiene anche il riferimento al fatto che si tratta di due suoi amici di infanzia («I entreat you both / That, being of so young days brought up with him, / And sith so neighboured to his youth and haviour»). Si stempera inoltre la natura del compito richiesto dal re ai due cortigiani, che qui sembrerebbe soprattutto quello di allietare il malinconico Amleto, mentre in SH si sottolinea il fatto che dovrebbero cercare di raccogliere informazioni sulle ragioni della sua tristezza, spiandolo, per consentire al re di porvi rimedio: «So by your companies / To draw him on to pleasures, and to gather, / So much as from occasion you may glean, / [Whether aught to us unknown afflicts him thus] / That, opened, lies within our remedy». In CR il riferimento alla funzione a cui sono chiamati Rosencrantz e Guildenstern è invece esplicitato: «Scrutar cercate / la causa, ignota a noi, che lo travaglia / E a cui possiam, veduta, aver rimedio».

Re. Grazie Rosengrats e Guildesterno[69].
Regina. Andate, signori, ponetevi al suo fianco e non lasciatelo mai.
Rosen. Voglia il cielo che la nostra presenza e le nostre parole gli riescano accette[70]. (via)

Scena 2
Polonio e detti[71].

Polonio. Mio Sovrano, mia Signora. Dimostrare cosa dovrebbe essere la sovranità, e cosa l'obbedienza, perché il giorno è giorno, la notte notte, il tempo tempo sarebbe un consumare la notte, il giorno, il tempo[72]. Perciò sarò breve. Il vostro nobile figlio è demente, peroc-

[69] Viene eliminata la battuta della regina, che riecheggia quella del re invertendone i termini («Thanks Guildenstern, and gentle Rosencrantz»), con un'allusione alla sostanziale intercambiabilità dei due personaggi, meri burattini nelle mani del re e come tali infine trattati, con spietata noncuranza, anche da Amleto.

[70] Vengono eliminate le due battute, simili e parallele, con cui i due accolgono la richiesta del re dichiarandosi suoi fedeli e ubbidienti sudditi, pronti a ricevere ordini. L'eliminazione conferisce ai due personaggi una maggiore umanizzazione, tanto più che resta la battuta di Rosencrantz (in SH di Guildenstern) sulla speranza che Amleto possa ben accoglierli e trarre giovamento dalla loro presenza. In SH i due sono invece presentati come dei cortigiani, ubbidienti e servili nei confronti del potere e dunque falsi amici di Amleto.

[71] Viene eliminata la scena in cui Polonio comunica al re che gli ambasciatori sono tornati dalla Norvegia e afferma anche di aver compreso la causa della follia di Amleto. L'entrata di Voltimando e Cornelio, anch'essa espunta, serve in SH a lasciare in sospeso l'azione principale e a far avanzare la vicenda politica che fa da sfondo alla tragedia mediante il racconto, come sarà per tutta la tragedia. In CR, dove la dimensione politica è soltanto attenuata, si segue maggiormente SH: Polonio comunica al re che i legati di Norvegia hanno fatto ritorno e di aver scoperto la causa della follia di Amleto: «Intender pria ti piaccia come accolse il tuo messaggio il sir norvegio». Passa poi a esporlo, ma questa parte, evidentemente considerata ridondante, è poi posta in un riquadro e barrata a matita per eliminarla.

[72] Anche nel seguito della scena i due copioni differiscono, poiché in CR Polonio entra in argomento dicendo: «Or dianzi la figlia mia, signor, che fida sempre conobbi e obbediente, a me venia / E diemmi questo scritto», che poi legge. Si perde così, in CR, la dimostrazione della verbosità e della retorica ampollosa di Polonio, che viene invece riproposta, seppur sintetizzata, da Maggi. L'interruzione della regina («Più sostanza e meno arte») caratterizza Polonio come un perfetto cortigiano ma anche come un personaggio inefficace, che si crede molto intelligente mentre continua a fraintendere i segni della real-

ché la follia a ben definirla altro non è che insensatezza. Ma andiamo oltre.
Regina. Più sostanza e meno arte.
Polonio. Signora, giuro che non uso alcuna arte. Ammettiamo dunque che sia insano, rimane da scoprire la cagione di questo effetto o direi meglio di questo difetto. Ascoltatemi attentamente. Io ho una figlia che per dovere d'obbedienza mi ha dato questa lettera (legge) Alla celeste, all'idolo dell'anima mia, alla divina Ofelia.
Regina. Ed è suo quel foglio?
Polonio. Sì Signora udite (legge) "Dubita pur che gli astri splendano, dimmi che il sol più non appare, dimmi che il vero mente e sa fingere ma deh!...ch'io t'ami non dubitar. Oh! cara Ofelia, questi versi aggravano il mio dolore; io non ho l'arte di rendere eloquenti i miei sospiri, ma che io vi ami teneramente credetelo. Addio, il vostro, mia cara fanciulla, finché questa macchina sarà animata. Amleto"[73]. Mia figlia per obbedienza mi mostrò questa lettera e di più mi narrò tutte le circostanze di luogo e di tempo.
Re. Ma come accolse ella il di lui amore?
Polonio. In conto di chi mi avete Sire?
Re. D'uomo d'onore e fedele.
Polonio. E come tale agii. Male ~~operai~~ avrei operato se fossi rimasto freddo spettatore. Sicché dissi a mia figlia che Amleto era troppo al di sopra di lei e le imposi di starsene chiusa e non ricevere né lettere né doni. Mia figlia obbedì ed il principe, vistosi non curato, si diede in preda alla melanconia e da questa al delirio che ci fa tutti accorati[74].

---

tà. Resta da capire quanta parte assumesse, nella recitazione, la possibile connotazione comica che ne deriva.

[73] In SH la lettera termina con un accenno autoironico ai sospiri amorosi (*«O dear Ophelia, I am ill at these numbers I have / not art to reckon my groans».* Ma Maggi non raccoglie l'ironia e conserva solo il versante sentimentale del discorso di Amleto, che, pur pronunciato dallo sciocco Polonio, che non ha capito nulla delle cause della tristezza del protagonista, assume una valenza di tutt'altro genere. Come in altri casi, è probabile l'influsso del teatro lirico: la versione di Boito del 1871, per esempio, rielabora (e dilata) in strofe di tripodie giambiche rimate i quattro versi dell'originale che terminano con *«But never doubt I love»,* cercando di «rendere poeticamente validi versi che nel testo della tragedia Amleto stesso tende a screditare per la loro banalità» (G. Melchiori, *Shakespeare all'opera etc.,* cit., pp. 65-66).

[74] CR segue più fedelmente il testo shakespeariano e descrive lo stato di prostrazione di Amleto: «ella obbedì, ma il sire Amleto / Cadde per tal ripulsa in

Re. Credete che la cosa sia così?
[aggiunto a matita: "Regina. È molto verosimile"[75]]
Polonio. Io credo di non aver mentito giammai.
Re. È vero. [f. 12]
Polonio. Spiccate la mia testa dal busto se la cosa è altrimenti e per poco che le circostanze mi favoriscano scoprirò dove si celi la verità fosse essa nascosta nel centro della terra.
Regina. Come farlo?
Polonio. Quando egli vi sarà farò venir giù mia figlia e noi celati assisteremo al loro colloquio[76].
Re. Sta bene.
Regina. Eccolo. Sventurato! S'avanza leggendo[77].
Polonio. Vi prego allontanatevi io gli parlerò. (Il Re e la Regina partono viene Amleto leggendo)

Scena 3
Amleto e detto

Polonio. Come state mio buon Principe Amleto?
Amleto. Bene per la bontà di Dio.
Polonio. Mi conoscete Signore?
Amleto. Sì, siete un pescivendolo[78].

---

gran tristezza; rifiutò il nutrimento, e cupo, insonne, a grado a grado in quel delirio venne che in tanto affanno ci prostrò» (in SH si legge: «she took the fruits of my advice / And he repellèd – a short tale to make – / Fell into a sadness, then into a fast, / Thence to a watch, thence into a weakness, / Thence to a lightness, and, by this declension, / Into the madness wherein now he raves / And we all mourn for»). Ciò è perfettamente in linea con l'accentuazione del versante sentimentale e patetico di Amleto nell'interpretazione di Tommaso Salvini.

[75] È un'aggiunta che ripristina una battuta presente in SH, che anche CR riporta: «Ciò del vero ha sembianza».

[76] In SH la battuta di Polonio si colora di un tono vagamente faceto, espunto da entrambi i copioni: «If he love her not, / And be not from his reason fall'n thereon, / Let me be no assistant for a state / But keep a farm and carters».

[77] In CR si legge: «Mira. / Appunto ei viene, oh! in quale atto d'affanno!».

[78] Il termine usato da SH, *fishmonger,* ha un doppio senso volgare (significa anche "ruffiano") che i due copioni non traducono. Del resto, neppure le traduzioni più recenti lo fanno, limitandosi semmai a una nota esplicativa.

Polonio. V'ingannate, Signore.
Amleto. Vorrei che almeno foste onesto come lui.
Polonio. Onesto?!
Amleto. Sì perché onesti quaggiù ne incontri uno in diecimila.
Polonio. Oh! è vero.
Amleto. Perché se il sole genera vermi in un cane morto, se divino raggio com'è bacia un cadavere infetto?... Avete una figlia voi?..
Polonio. Sì Signore.
Amleto. Non lasciarla uscir al raggio del sole... Comprendere e concepire è una benedizione del cielo, ma non del [corretto a matita con "nel"] mondo [corretto a matita con "modo"] che potrebbe concepire vostra figlia[79]... Siate cauto amico.
Polonio. (Ah! fu certo l'amore che gli travolse la mente!) Che leggete Signore?
Amleto. Parole... poi parole... poi parole...
Polonio. Che narra?
Amleto. Chi?
Polonio. Il libro.
Amleto. Calunnie!... Sta scritto che i vecchi hanno la barba grigia, che il loro volto è aggrinzito, ed i loro occhi stillano un'ambra densa come quella del susino, che hanno poco cervello e sono deboli di lombi.
Polonio. Principe volete togliervi da quest'aria?
Amleto. Entrando nel sepolcro!
Polonio. (Quanto ingegno è nelle sue risposte![80] Vuo' lasciarlo per preparare il colloquio con mia figlia). Signore prendo umilmente congedo da voi.
Amleto. Prendete tutto, vi cedo di buon grado; eccetto la mia vita...

---

[79] Qui il copione esplicita e ribadisce il senso della versione originale («Let her not walk i'th'sun. Conception is a blessing. But not as your daughter may conceive – friend, look to't»), mentre CR si limita a una vaga allusione implicita: «Non laciarla / Uscir del sole al raggio, anch'ella forse / Potria... Comprendi, amico».

[80] CR invece traduce, eliminando poi le battute successive di Amleto: «Sembran folli accenti / Pure han giusta sequenza. Ed or, chi giunge?.. Signor, vedi son essi Rosadorno e Gildesterno, amici tuoi. Consenti?». Il riferimento di Amleto alla tomba e alla morte, essenziale alla caratterizzazione della sua presunta follia, ribadisce l'impiego di una logica paradossale da *fool* (di cui persino Polonio coglie l'arguzia, in una battuta eliminata anche da Maggi).

eccetto la mia vita... eccetto la mia vita...[81] [f. 13]
Polonio. Addio Signore... (andando)
Amleto. (come sono gioiosi [poi corretto a matita in "noiosi"] questi vecchi).

Scena 4
Rosengrats e Guildesterno e detto.

Polonio. Voi venite in traccia del Principe Amleto? Eccolo! (via)
Rosen. Dio vi salvi signore. } salutandolo
Guild. Mio onorato principe } salutandolo
Amleto. Miei degni e fidi amici... Quali novelle?[82]
Rosen. Alcuna, se non che il mondo è divenuto onesto.
Amleto. Allora il giorno del giudizio è vicino, ma la notizia è falsa. Altra domanda. Che avete fatto alla fortuna che vi ha mandati in prigione?
Guild. In prigione Principe?
Amleto. Sì, la Danimarca è una prigione.
Rosen. Allora il mondo intero lo è.
Amleto. È ben vasta... dove si trovano ferri e segrete e la peggiore è la Danimarca...[83]

---

[81] Anche questa battuta è essenziale alla caratterizzazione del personaggio: curiosamente, qui viene riproposta, mentre era stata cassata la battuta in cui Amleto ribatteva ai compagni di voler seguire il fantasma dicendo che valutava la propria vita quanto la capocchia di uno spillo (battuta invece conservata in CR: vedi n. 45). Evidentemente gli adattatori non considerano queste battute come parte di una rete di rimandi interni al testo e di un essenziale profilo del personaggio, limitandosi invece a scegliere di volta in volta se sfrondare o meno ciò che ritengono superfluo.

[82] Entrambi i copioni tagliano lo scambio salace di battute fra Amleto e i due compagni, in cui questi si dichiarano passabilmente felici («Happy in that we are not over happy; / On fortune's cap we are not the very button») e Amleto riprende la loro metafora per una licenziosa allusione sessuale («Then you live about her waist, or in the middle of her favours?», definendo la Fortuna una sgualdrina (*strumpet*).

[83] Viene tagliata la battuta di Amleto che enuncia il concetto fondamentale, e di grande modernità, secondo il quale sono le nostre rappresentazioni mentali a rendere positive o negative le cose. Si tratta di un soggettivismo che è alla base dell'atteggiamento scettico di Amleto, il cui pensiero non si accontenta delle credenze comuni e va alla radice (anche materiale) delle cose. CR ripopone invece il concetto: «Tale per voi non è; perché ogni cosa / È bene o mal, come il pen-

Ma ditemi coll'espansione dell'amicizia; che veniste a fare in Elsinore?[84]
Rosen. A vedervi, o signore, non ad altro.
Amleto. A veder me! Oh, sfortunato che io sono!... povero mi trovo anche di ragionamenti... ma abbiateli quali che sono... Ma... mandati [aggiunto a matita: "ne foste"], non foste qui non siete qui venuti spontanei. Ditelo ingenuamente. Oh, lo leggo ne' vostri occhi. Non avete artificio bastante per dissimulare... foste mandati dal Re e dalla Regina. Che rispondete a ciò?
Guild. Ebbene Signore è vero... fummo mandati...
Amleto. Ora vi dirò con quali viste. Da qualche poco sono corrucciato, sono divenuto tanto melanconico, che la terra, ammirabile globo, non mi pare altro che uno sterile promontorio; il firmamento, divino padiglione steso sopra le nostre teste, volta maestosa seminata di brillanti stelle, non è per me che uno schifoso ricettacolo di vapo-

---

sier l'elegga. Ma, per me, questa è carcere. Ros. Sì, troppo angusta al vol dell'alma tua». Ma anche in CR si perde una parte dello sviluppo del discorso, poiché in SH Rosencrantz ribatte: «Why, then your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind» e Amleto pronuncia l'arguta metafora del mondo come un guscio di noce, confinato all'interno del quale potrebbe credersi re di uno spazio infinito, rilanciando così il concetto della relatività delle nostre percezioni («O God, I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space – were it not that I have bad dreams»).

[84] CR fa precedere la domanda da una battuta di Guildenstern, che riprende le ultime parole di Amleto sui sogni: «Gil. Ma un sogno quest'è d'ambizïon: dessa non vive che dell'ombra d'un sogno. Amleto: E il sogno è un'ombra. Ma dite, a che veniste?». Eliminata la battuta precedente, tuttavia, la frase di Guildnstern acquisisce un altro senso, che si ricollega a quanto detto da Rosencrantz a proposito della Danimarca come una prigione («Sì, troppo / Angusta al vol dell'alma tua»). In SH lo scambio di battute rivelava anche un certa arguzia da parte di Guildenstern e Rosencrantz, che tutto sommato tengono testa ad Amleto nel formulare *witty sentences* e arguti giochi di parole («Guildenstern: Which dreams indeed are ambition. For the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream». Hamlet: «A dream itself is but a shadow». Rosencrantz: «Truly, and I hold ambition of so airy and light a quality that it is but a shadow's shadow». Si tratta comunque di frasi che denotano una dialettica sofistica, alle quali Amleto ribatte con più genuina e provocatoria arguzia: «Then are our beggars bodies, and our monarchs and outstretched heroes the beggars' shadows. Shall we to the court? For, by my fey, I cannot reason» (dove l'ultima frase potrebbe riferirsi alla sua insofferenza per queste forme di sterile disputa dialettica).

ri pestilenziali... Qual capolavoro è l'uomo!... come è nobile per la sua ragione, è infinito per le sue facoltà... quale ammirabile e commovente espressione nel suo volto e nel suo gesto... un angelo quando opera... pari a Dio quando pensa...Spendido ornamento del mondo... re degli animali... E nullameno [aggiunto a matita: "che"] è per me questa quint'essenza di polvere?... L'uomo non ha più allettamenti per me e neppure la donna, sebbene col vostro sorriso sospettiate il contrario[85].
Rosen. Signore, tal frivolezza non mi entrò in pensiero.
Amleto. E allora perché sorridesti?
Rosen. Fu al pensare che se più non vi alletta l'uomo, saranno male accetti i commedianti che mandaste a chiamare.
Amleto. Chi farà la parte di Re sarà bene accetto e S.M. avrà il mio ossequio e il mio tributo [f. 14] il cavaliere di ventura invano non userà scudo ed asta, l'amoroso non sospirerà gratis e il buffone farà la sua parte in pace. Chi sono?
Ros. Gli attori di città?
Amleto. Essi viaggiano?... Si rendano stazionari e l'arte ne guadagnerà (suono di tromba dentro)[86].

---

[85] Il passo è riportato in modo sostanzialmente fedele e senza tagli sia qui che in CR. Del resto, costituisce un nucleo concettuale fondamentale al personaggio. Pur con diverse parole, entrambi i copioni ripropongono le immagini shakespeariane (per esempio, in CR: «ch'altro / Quest'eccelso edificio della terra non m'è che un'infeconda gleba; e questo / Azzurro padiglione, e l'äer puro, / E la curva de' cieli mäestosa / D'aureee fiammelle seminata, parmi / Di di maligni pestiferi vapori / Immondo mucchio…»).

[86] La battuta, che si riferisce al fatto che le compagnie comiche di epoca elisabettiana avevano cercato di stabilizzarsi nei teatri cittadini, sottraendosi ai disagi e ai pericoli di una vita girovaga, non c'è in CR. Anche Maggi taglia comunque il dialogo che segue, riferibile a specifiche contingenze storiche, ovvero alla concorrenza esercitata, a danno dei teatri pubblici, dai ragazzi-attori dei teatri privati, il cui enorme successo avrebbe indotto alcune compagnie a cercare fortuna altrove, viaggiando. In SH Rosencrantz attribuisce appunto il loro nomadismo a una «late innovation», poi descritta così: «there is, sir, an eyrie of children, little eyases, that cry out on the top of question and are most tyrannically clapped for't. These are now the fashion, and so berattle the common stages (so they call them) that many wearing rapiers are afraid of goosequills and dare scarce come thither». Amleto, curiosamente, non sembra essere a conoscenza della questione, poiché se ne meraviglia e chiede spiegazioni: «What, are they children? Who maintains 'em? How are they escoted? Will they pursue the quality no longer than they can sing? Will they not say afterwards, if they should grow themselves to common players (as it

Guild. Sono i commedianti che arrivano.
Amleto. Signori, siate i benvenuti in Elsinore, qua la mano. Siate i benvenuti! Ma mio zio padre e mia madre zia s'ingannano.
Guild. In che mio caro Signore?
Amleto. Non son pazzo che dal lato del Nord allorché spira libeccio e so ben discernere un falco da una cornacchia[87].

Scena 5
Polonio e detti

Polonio. Salute, Signori.
Amleto. Quel fantoccio che costì vedete, non è ancora uscito dalle

---

is most like, if their means are no better), their writers do them wrong to make them exclaim against their own succession?». In verità, come risulta evidente dalle domande che pone, la sua battuta serve proprio a far enunciare i motivi della contesa, ovvero le obiezioni sull'impiego di questi fanciulli, tanto che Rosencrantz riassume la questione affermando che si è molto parlato della questione, divenuta di moda, al punto che le sono state dedicate molte commedie: «Faith, there has been much to-do on both sides, and the nation holds it no sin to tar them to controversy. There was, for a while, no money bid for argument unless the poet and the player went to cuffs in the question». Questi riferimenti storici e metateatrali sono ovviamente sembrati poco comprensibili per il pubblico dell'Ottocento e sono stati perciò espunti, così come viene tagliato il riferimento di Rosencrantz al Globe in risposta alla battuta di Amleto («Do the boys carry it way?»): «Ay, that they do, my lord – Hercules and his load too».

87 Quest'ultimo scambio di battute («I am but mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw»), in cui Amleto pronuncia una frase da *fool*, fondata su un gioco di parole intraducibile (e controverso), non è presente in CR. Come osserva Alessandro Serpieri nella sua edizione critica, *handsaw* (sega) è stato talvolta sostituito con *hernshaw* (airone), al fine di ricostituire una coppia di termini omogenei dal punto di vista semantico. In questo modo la battuta acquisirebbe un senso coerente: Amleto è pazzo solo quando il vento spira da nord spingendo il falco cacciatore e l'airone in fuga verso il sole, rendendoli difficilmente distinguibili. Ma poiché il termine *hawk* indica anche, sia in italiano che in inglese, uno strumento di lavoro artigianale (lo "sparviero", la spatola usata dai muratori per dare l'intonaco) si verrebbe a ricreare una coppia di termini omogenea. È dunque probabile, secondo Serpieri, che Shakespeare abbia impiegato il termine *handsaw* al posto del più ovvio *hernshaw* per spiazzare le attese degli spettatori, creando una voluta incongruenza (che ricrea argutamente una coppia semantica di altro significato), ovvero «compiendo uno scarto, aprendo una falla segreta nel discorso», in modo da rivelare il carattere fittizio, simulato della sua follia: W. Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 323, nota 119.

fasce. Vi predico che egli mi parlerà di commedianti.
Polonio. Signore, ho novelle da darvi.
Amleto. Lo so. Quando Roscio era attore in Roma...
Polonio. Come sentiste gli attori son giunti.
Amleto. Oibò!
Polonio. Sul mio onore.
Amleto. Gli attori venien d'un asino a cavallo.
Polonio. Devono essere eccellenti. Seneca e Plauto sono famigliari ad essi; sono atti sì la fantastico che al drammatico.
Amleto. Oh Jephte... Oh d'Israel giudice sommo... qual tesoro tu avevi.
Polonio. Quale?
Amleto. Una figlia eletta e bella. Che egli amò d'immenso amor.
Polonio (Sempre parla di mia figlia).
Amleto. Non ho ragione vecchio Jephte?
Polonio. Datemi pure tal nome se vi aggrada. Io ho una figlia che ama [corretto a matita con "amo"] amo assai.
Amleto. Non dice così dopo.
Polonio. Cosa dicesi?
Amleto. Aspetta... L'uomo propone e Dio dispone, e dopo come sapete: "Ogni cosa di quaggiù / Qual dovea tal sempre fu", Questo è il mio corollario. [f. 15]

Scena 6
I Commedianti e detti[88]

Amleto. Buoni amici vi saluto... Oh! il tuo viso si è fatto virile[89].Vieni tu a sfidarmi in Danimarca?... E voi Signora più bella... ~~Suvvia~~ suvvia un saggio del vostro ingegno. Un bello e poetico discorso.
1 commediante. Quale Signore?
Amleto. Una volta te ne intesi declamare uno ma pronunziato in teatro e che non piacque perché composizione eccellente troppo e quindi non fatta per piacere alla moltitudine. Vi era un passo che mi pia-

[88] La scena che segue non è presente in CR, ma viene ripristinata nel copione utilizzato nel 1859 da Tommaso Salvini per il Teatro dei Fiorentini di Napoli.
[89] Il riferimento alla consuetudine di far interpretare le parti femminili ai giovani ancora imberbi è qui soltanto accennato, mentre in SH è più insistito; del resto, solo in epoca elisabettiana poteva essere immediatamente colto e apprezzato dal pubblico.

ceva assai: il racconto che fa Enea a Didone dell'uccisione di Priamo. Te ne sovvieni ancora?... Comincia da quel verso... aspetta... che me ne ricordi...
"Il cruel Pirro come Tigre arcana
No... non è così... Ah!
"Pirro crudel, colui che d'una negra
armadura vestito era simile
a buia notte e fosco al par del suo
Feroce intento, iva cercando intorno
Priamo l'antico rege..." continuate voi
Polonio. Bene, assai bene.
1 commediante. Ei lo rinviene
Che alle strette coi Greci ancor pugnava,
E l'antica sua spada, a cui ribelle
Era la man, cadea senza ferire
Al voler renitente. E ratto Pirro
Sul Re correva a disegual battaglia,
~~Insani~~ Inani colpi in suo furor menando;
Ma pur bastava il ripercosso vento
E l'agitarsi del cadente ferro
A rovesciar la stanca voglia. Siccome
Innanzi allo scoppiar della bufera
Che un silenzio è nel cielo, e mute intorno
stanno le nubi, senza fiato il vento
E tutto l'orbe, come morto, tace;
Finché l'orrenda folgore scrosciando
Squarcia la terra; così Pirro allora
Dopo un instante, a più crudel vendetta
Si ridestò! Né de' Ciclopi mai [f. 16]
Il martello piombò sull'armatura
Di Gradivo [?] temprata a eterna prova
Con rimorso minor, che non fu visto
Allor di Pirro il sanguinoso brando
Cader sovra il vegliardo
Polonio. È troppo lunga.
Amleto. Così direbbe il barbiere alla tua barba[90]. Ad Ecuba vieni.

[90] Viene tagliata un'ennesima stoccata a Polonio, il quale avrebbe gusti estetici grossolani, tali da fargli preferire le gighe o racconti salaci: «He's for a jig, or a tale of bawdry, or he sleeps».

1 commediante. ... E chi mai vide
Oh dolor! la regina imbavagliata...
Amleto. Regina imbavagliata?
Polonio. Oh! questa è bella ~~regina imbavagliata.~~
1 commediante. Correr di su e di giù smarrita a scalza
Spegner tentando col suo piange cieco
Le fiamme; un cencio sulla fronte, ornata
Pur or del diadema; e cinta invece
Del regal vestimento, alle curvate
Reni, del partori, già tutte affrante,
Una ruvide coltre ~~in mezzo, al primo~~
~~Sgomento rinvenute, oh~~! chi la vide
E pasciute le labbra di veleno
Non maledisse con terribil giuro
All'iniqua fortuna?...
Polonio. Tacete, non vedete come si è mutato di colore? gli stanno lagrime sugli occhi?... Basta.
Amleto. Sì basta per ora, mi reciterai il restante un'altra volta. Odimi o vecchio[91]. Potresti tu recitare la tragica morte di Gonzago?
1 comediante. Potrei Signore.
Amleto. Ebbene apprestati a farlo questa sera; potrai anche imparare a memoria dieci o dodici versi che io inserirò nella tua parte. Il potrai?...
1. commediante. Tutto ciò che mi valga la grazia vostra.
Amleto. Andate a prepararvi e a prendere un po' di riposo. Polonio andate con essi acciò non manchi loro cosa alcuna[92].
Polonio. Li tratterò come essi si meritano.
Amleto. Molto meglio, amico, molto meglio, perocché se trattate ognuno a seconda del proprio merito, chi anderà esente dal castigo? ~~Non trattali~~ No, trattateli come ve lo consiglia la probità della vostra anima. Andate, andate tutti.
Eccomi alfine solo![93] Oh qual miserabile sono io! Non è una cosa mostruosa che quel commediante in una finzione, nel sogno di una

[91] In SH Amleto si rivolge al primo attore per chiedergli di inserire delle battute solo successivamente, dopo che gli altri si sono allontanati.

[92] Viene eliminata la battuta in cui Amleto definisce gli attori «the abstract and brief chronicles of the time», aggiungendo che sarebbe meglio avere un cattivo epitaffio che essere vittime della loro maldicenza. Il valore attribuito da Shakespeare al teatro ne risulta sminuito.

[93] CR riprende da qui, con interessanti varianti: «Eccomi solo… Oh vile, abbietto schiavo! / Che pensi tu? che vuoi? Come idiota / Rimango, né formar

passione esalti la sua anima al livello della sua immaginazione e ne dipinga [f. 17] i moti sull'infiammato suo volto? e tutto ciò per nulla! Per Ecuba! Che ha egli di comune con Ecuba? Che cos'è Ecuba per lui perché le dia così le proprie lagrime? Ed io melanconico e stolto, pensatore, inerte e grave volume di materia, io resto muto senza sentimento della causa che devo vendicare, e nulla dico...nulla per un re che ha perduta la corona e la vita nel più nero tradimento!..Vergogna obbrobrio a me!... All'opera mia intelletto! Intesi dire di colpevoli che assistendo ad una rappresentazione drammatica, rimasero così scossi dal magistero della scena che acclamarono da loro stessi i loro delitti. Farò recitare da questi attori dinanzi a mio zio qualche cosa che ricordi l'uccisione di mio padre, osserverò il suo aspetto...lo scruterò... se egli impallidisce... so ciò che debbo fare! Lo spettro che vidi potrebbe essere uno spirito d'inferno e il demonio può rivestire le forme di un oggetto che mi è caro... Chi sa? Egli abusa della mia debolezza, della mia melanconia. Ho bisogno di prove più sicure e il dramma è il laccio a cui prenderò la coscienza del Re. (via)

fine dell'atto secondo[94]

---

sola una voce / Poss'io? Nulla pel re, che di sanguigno / Tradimento infernal vittima giacque? / [da qui il testo è all'interno di un riquadro] Vile son io! Chi vil mi noma? il capo / Chi mi percote, chi mi svelle il crine? / E mi costringe ad ingoiar l'infame / Vergogna mia? Stolto! e che fa il mio senno? – (pausa) [fine della parte nel riquadro] / Udii d'anime ree che, sendo intente / Alla scena, dal ver percossa l'alma / Ebber così, che manifesto a tutti / Il lor delitto apparve. Io pur, da questi / Attori che la sorte a me condusse / Farò che alcuna scena alla presenza / Del re stesso sia finta e che somigli / Del misero mio padre all'empia morte. / Ogni suo sguardo vo' cercar; la piaga / Scrutarne; che se mai ne raccapriccia / Io so la parte mia. – L'ombra ch'io vidi / Forse un demone fu; che talor veste / Grata sembianza. Ah! forse ei trasse / Il debile mio cor, la mia tristezza, / Per dannarmi, in inganno. Or dunque. / In più certo confin tener mi voglio; / E per coglier del re la coscïenza / Io gli preparo in questo dramma il laccio». Mentre Maggi ripropone il passo su Ecuba, che è anche una riflessione sul potere del teatro e dell'immaginazione, CR lo elimina e preferisce concentrarsi sul culmine espressivo a cui poteva dar luogo il dialogo fittizio fra Amleto e invisibili forze oppositive, che rappresentano chiaramente la sua coscienza (passo invece cassato da Maggi). Si tratta, evidentemente, di una scelta a vantaggio del gioco d'attore, che teneva conto delle incisive capacità mimiche di Salvini. Resta in entrambi i copioni il concetto dello stratagemma teatrale come laccio per catturare la coscienza del re.

[94] A questo punto di due copioni divergono in modo sostanziale, poiché CR

Atto terzo
Quadro 1 scena 1
La medesima scena dell'atto secondo
Il Re, la regina, Polonio, Ofelia, Rosengrats e Guildesterno[95]

Re. Se ~~potete~~ poteste col discorso famigliare sapere da lui la ragione che il fa parere così alienato di mente?
Rosen. Egli stesso confessa di essere distratto, ma non vuol dirne la causa.
Guild. Né par disposto a lasciarsi scrutare.
Re. Vi accolse bene?
Rosen. Come conviensi ad un principe.
Guild. Parve lieto dell'arrivo dei Commedianti ai quali ha dato ordine di prodursi dinnanzi a lui stasera.
Polonio. È vero e supplicommi con ardore che esortassi la M.V. ad assistere alla rappresentazione.
Re. Con tutto il cuore. Degni Signori, arrivate anche di più in lui tale tendenza e invogliatelo viemmaggiormente di tale diporto.
Rosen. Così faremo Signor. (via con Guildesterno)
Re. Amata Regina, lasciatene anche voi, abbiamo fatto avvertire segretamente Amleto di venir qui, essendo nostro disegno di farlo incontrare con Ofelia. Polonio ed [f. 18] io ascolteremo nascosti il loro colloquio, e conosceremo se è mal d'amore o no quello ~~d'Amleto~~ che turba così la ~~sua~~ ragione [aggiunto a matita "d'Amleto"].
Regina. Obbedisco ai vostri desideri e bramo che i pregi vostri, Ofelia, sieno la cagione del delirio d'Amleto[96].

---

propone una diversa partizione delle scene e pone di seguito al monologo, in una diversa scena (VI), il colloquio fra Amleto e Orazio che qui e in SH occorre più avanti; la scena è stata tuttavia barrata successivamente con un tratto obliquo, per eliminarla, facendo terminare il secondo atto con il monologo.

[95] In CR la didascalia indica: «Atto terzo. Sala del castello con fondo coperto da arazzi, dietro al quale è costruito il palco per gli attori» ma la dicitura è cancellata con matita rossa e in alto alla pagina si legge: «segue l'atto» (con correzione della scena da I a VI).

[96] Dopo l'uscita della regina, in SH Polonio esorta la figlia a passeggiare fingendo di leggere e aggiunge poi una sua personale riflessione su come dietro apparenze devote si celino spesso azioni diaboliche: «We are oft to blame in this, / 'Tis too much proved, that with devotion's visage / And pious action we do sugar o'er / The devil himself». Ciò offre lo spunto al re per un 'a parte' in cui rivela i morsi della sua nera coscienza, paragonata a una prostituta imbellettata:

Scena 2.
Amleto solo

Amleto. Essere o non essere. Ecco il gran problema. È egli più nobile all'anima il patire i colpi dell'ingiusta fortuna o ribellandosi contro tanti mali opporsi al torrente e finirli? Morire... dormire.. null'altro; e dire che con tal sonno poniamo termine alle angosce del cuore e ai mille affanni naturali di cui è erede la carne... è una conclusione da essere avidamente desiderata... Morire... dormire... Dormire! Sognare forse anco, oh ecco l'idea terribile, ecco il punto. Quali sogni sopravvverranno in quel letargo di morte? Spogliati di quest'inviluppo mortale, quale altra vita rimane?... Ecco quello che ci trattiene ed è ciò che rende l'infortunio sì lungo... perocché quale uomo vorrebbe altrimenti sopportarei flagelli del tempo, gli oltraggi degli oppressori, le contumelie dei superbi, le torture dell'amore disprezzato, le cabale della Legge, la insolenza dei governanti e i vilipendi che, il merito paziente, soffre dall'abbietta ignoranza quando un ferro gli basterebbe per dargli quiete? Chi vorrebbe sopportare questi fardelli e gemere e affannare trasciniamo una inferma vita se non fosse il timore di qualche cosa dopo morte, paese sconosciuto, da cui niun viaggiatore ritorna, che turba la nostra volontà e fa preferirci i mali che abbiamo piuttosto che affrotarne altri che ci sono sconosciuti? Così la coscienza ci rende tutti codardi e tutto il fuoco della risoluzione più ferma si scolora e si annienta dinanzi alla pallida luce di questo pensiero. Pace ora! la vaga Ofelia! Vergine, nelle tue orazioni ti sieno ricordo tutti i miei peccati[97].

«O, 'tis [too] true! / How smart a lash that speech doth give my conscience. / The harlot's cheek, beautied with plast'ring art, / Is not more ugly to the thing that helps it / Than my deed to my most painted word. / O heavy burden». CR ripropone questa parte, ingentilendo la metafora e stemperandone la pregnanza: «Guancia di druda / Non par sì laida al liscio che la copre, / Come, al falso color di mie parole / È l'opera mia stessa Ahi! Greve soma!». Il fatto che Maggi elimini questo accenno al rimorso del re è una notevole semplificazione del carattere del personaggio, che tende ad essere ridotto a una mera funzione della trama.

[97] In CR, dove fra l'altro non viene rettificata la scena rispetto alla diversa partizione (resta la dicitura "scena II"), si legge: «Essere ovver non essere! l'enimma / Qui sta – Se l'alma più sia forte allora / Che regge agli urti di fortuna e all'ire, / O quando, contro al mar delle sciagure, / L'armi impugna e le affronta e a

Scena 3
Ofelia e detto

Ofelia (con cofanetto) Mio buon principe come viveste in tutti questi giorni?
Amleto. Umilmente vi ringrazio, bene, bene, bene.
Ofelia. Signore. Ho alcuni vostri doni che da molto tempo bramo restituirvi. Vi prego riceveteli ora.
Amleto. Io non vi ho mai dato nulla, io non vi capisco.
Ofelia. Oh, Signore mio, io so bene che me li avete dati e accompagnati da parole dolci e graziose che ne accresceranno il prezzo. Oggi che han perduto quel dolce profumo, riprendeteli, perocché per un'anima nobile i più ricchi doni diventano poveri e senza merito allorché il cuore che li diede diviene indifferente e scortese. [scritto con altro inchiostro, a lato, cerchiato: Re Polonio][98]
Amleto. Ah! ah! siete onesta voi?
Ofelia. Signore!
Amleto. Siete bella? [f. 19].
Ofelia. Che intende dire V.A.[99]
Amleto. Che se siete onesta e bella non dovreste mai fare allusione

---

lor dà fine. – / Morir – dormire… e nulla più, – del core / La tortura finir con questo sonno / E i mille strazii che natura fece / Eredità di carne: Unico è dunque / La putredine amor!... Morir – dormire – / Dormir? Sognar fors'anco! – Ah, quest'è il groppo: / Quai sogni allora, in quel sonno di morte, / Verranno a noi, fuggiti al gran tumulto / Di questa vita? Qui sostar conviene: / È tale la ragion che la sciagura / Invecchia coll'età. Chi mai vorria / la sferza e l'onte sopportar del tempo, / Dell'oppressor gli oltraggi, o del superbo / La contumelia, di schernito amore / L'angosce, e il duro della legge indugio / E lo spregio codardo, ov'ei potesse / Colla punta saldar dello stiletto / Ogni ragion di vita. E chi n'andrebbe / Sotto il carco di vita curvo, ansante / Se non fosse il terror di qualche cosa / Dopo la morte? – Quella buia terra, / Quell'ignoto confine onde giammai / Non torna il viandante, è forte impaccio / Di nostra volontà (a cui è aggiunto a margine, con un rimando: «che ne consiglia / I mali a sopportar di che sian gravi / Anzi che scampo a ricercar fra quelli / Non conosciuti»). Tal, la coscïenza / Ne fa codardi tutti, e del più salvo / Uman consiglio la natia virtude, / Al pallido riflesso del pensiero, / Langue, scolora, e perde il nome d'opra». Come si può notare, molto più lungo rispetto alla versione del Maggi, il monologo segue fedelmente il testo shakespeariano.

[98] In CR è indicato, a matita, «Re e Polonio si mostrano».

[99] In CR Amleto e Ofelia si danno del tu e qui si legge un più colloquiale: «Che pensi?».

alla vostra beltà[100]
Ofelia. Con chi meglio che con l'onestà può, o Signore, la bellezza avere commercio?
Amleto. Perché la bellezza ha ben più potere per trasformare la virtù in vizio che la virtù non ne abbia per trasformare in bellezza la deformità. Questo era un tempo un paradosso, ma ora ne abbiamo ad ogni istante la prova![101] Una volta io vi amai?
Ofelia. Almeno, Signore, me lo faceste credere.
Amleto. Perché non me lo avete voi creduto?... io non vi ho mai amata.
Ofelia. Ahimé! allora rimasi tanto più ingannata.
Amleto. Ritirati in un chiostro. Va, va a farti monaca. Perché vorresti diventar madre di altri peccatori? Io pure sono alquanto onesto e nullameno potrei accusarmi di colpe gravi abbastanza per desiderare che mia madre non mi avesse mai generato. Orgogliosissimo sono, vendicativo, ambizioso, con più offese in pensier mio che parole io non abbia per esprimerle, e immaginazione per dar loro forma e tempo per farne la narrativa. Qual bisogno hanno, sciagurati quale sono io, di strisciar qui fra il cielo e la terra? Noi siamo tutti miserabili, non credere ad alcuno di noi... Va' ritirati in un convento. Va a farti monaca. Dov'è vostro padre?[102]
Ofelia. A casa, Signore.
Amleto. Gli si chiudan dietro le porte, onde non reciti che nell'interno della sua dimora la parte dello stolto. Addio.
Ofelia. Oh! giusto pietoso cielo!...[103]
Amleto. Se ti mariti, ti darò per dote questa maledizione: fossi tu casta come il ghiaccio, pur come la neve, non isfuggirai alla calunnia. Entra in convento. Addio. Addio... Se poi tieni molto al matrimonio, sposa un pazzo, perché i savi sanno qual destino loro prepariate. Al chiostro. Addio.
Ofelia. Potenze celesti rendetegli la ragione!
Amleto. Mi hanno detto che fate uso del belletto... È vero? Dio t'ha

---

[100] In CR: «Se tu onesta e bella sei / Non lasciar l'onestate e la bellezza / Andarne insiem».

[101] Come in molti altri casi, le due versioni, che riprendono fedelmente il testo shakespeariano, differiscono nella forma, ma non nella sostanza (CR: «Questa / Trasmuta quella in sozza fante, pria / Che virtù doni alla beltà il suo lume. / In altra età fu assurdo: ora è ben certo»).

[102] Anche in questo passo le due versioni sono uguali nella sostanza.

[103] In CR si legge a lato l'indicazione: «la batte».

dato un volto e tu te ne fai un altro[104]... Male, male... Oh tu danzi, ti dondoli, ti pavoneggi, schernisci le creature di Dio e vorresti far credere semplicità quella che altro non è che ostentazione. Via, va, non vo' dir più nulla... ciò mi ha reso demente... Solo dirvi che non ci saranno più matrimoni... quelli che sono maritati vivranno tutti.. fuori che uno... gli altri resteranno come sono. Va in convento... Va a farti monaca. (viano)[105]

scena 4
Il Re e Polonio[106]

Re. Amore?!... No, non è da tal lato che è volto il suo cuore... né quello che disse, sebbene senza forma, era da pazzo. Vi è qualche cosa nell'anima sua che cova la sua melanconia e temo che il frutto che ne vedremo nascere non debba riuscire funesto. Egli partirà per l'Inghilterra. [f. 20]
Polonio. Signore fate come credete, ma tentate prima un'altra prova[107]. Dopo la rappresentazione sua madre, stando sola con lui, lo preghi manifestarle la causa del suo dolore. Io nascosto udrò il loro colloquio. Se ella pure non scopre nulla, fatelo andare in Inghilterra.
Re. Così si farà. La demenza dei grandi vuol essere sorvegliata con molta cura.

---

[104] Mentre in SH l'accusa di Amleto è genericamente rivolta alle donne, qui, e ancor più in CR, viene personalizzata (CR: «Udii che tu primeggi / Nel porti il liscio. Dio vi diede un volto, / E ve ne fate un altro»).

[105] In CR si legge: «fine dell'atto 2°». La successiva scena 3 del III atto, con il monologo di Ofelia, è infatti cancellata con un tratto a matita rossa: «Alma sublime, / Ahimé! caduta in fondo! occhio de' saggi / Speranza e fior di questo lieto regno, / E d'ogni imitator modello eletto! / Nulla or, più nulla! – Ahi, miseranda Ofelia! / Io che beveva un dì l'alma dolcezza / E la cara armonia de' voti suoi, / Or veggo io stessa l'alto suo pensiero, / E la sovrana ragion rapita! / Veggo la cara gioventù di lui / E il sembiante gentil sformato e spento / Dalla demenza! Oh, lassa me! serbata / A veder quel che vidi, e quel che veggo!».

[106] In CR inizia qui, con la correzione apportata, il III atto, e nella scena è presente anche Ofelia.

[107] In CR, più vicino a SH, Polonio si dice ancora sicuro che la causa sia il mal d'amore («Lo credi, o re, solo principio e fonte / È l'amor negletto») e si rivolge a Ofelia dicendole che non ha bisogno di stare a riferire ciò che ha udito, poiché già lo sanno.

Quadro 2 – scena 5
Scena del teatro[108]
Amleto e i commedianti

Amleto. Ripetete questo discorso, vi prego, come l'ho proferito innanzi a voi con tuono facile e naturale che se lo declamaste con enfasi, come fanno la maggior parte dei nostri attori, amerei meglio averlo affidato a un banditore della città. Non fendete l'aria coi gesti, che i vostri movimenti sieno spontanei e dolci perché fra il torrente della passione dovete conservare moderazione bastante per moderarne la forza. Nulla più m'infastidisce ed indispone che l'udire uno stentore in parrucca, dotato di robusti polmoni, squarciare una passione in brani, che egli vomita negli orecchi di un uditorio ignorante, cui talentano le grida e le esagerazioni[109]. L'Erode del Teatro non sia più furioso dell'Erode della Storia[110].
2 commediante. Così faremo, Signore.
Amleto. Né tampoco siate freddi, la vostra intelligenza vi serva di guida, comparate il discorso all'azione, l'azione al discorso senza varcare i limiti della decenza e della verità. La Drammatica rappresentazione deve riflettere come in uno specchio la natura; mostrate la virtù con le sue vere sembianze, il vizio con le sue turpi immagini, conservando ad ogni tempo ad ogni suolo la propria impronta[111]. Vi sia cara la censura dei giudiziosi più assai degli applausi di una moltitudine. Udii encomiare degli attori che non avevano né l'accento né il portamento di Cristiano o di Pagano e tanto malamente imitavano l'uomo

---

[108] In CR è presente una scena di raccordo con Amleto, Polonio Orazio, Rosencrantz e Guildenstern, in cui si introducono brevemente gli attori; la scena è tuttavia troncata con un foglio incollato sopra con il dialogo fra Amleto e Orazio, in cui il principe lo elogia e poi gli raccomanda di osservare attentamente le reazioni del re durante la pantomima (qui nella scena 6). Viene dunque del tutto omessa la scena in cui Amleto fa le sue raccomandazioni ai commedianti e si passa, con la scena 3, al colloquio fra il principe e il re alla presenza della corte.

[109] Il pezzo ricalca fedelmente SH, tagliando solo la battuta che segue: «I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant», riferimento che sarebbe di certo risultato incomprensibile al pubblico.

[110] Si sceglie qui di proporre in termini esortativi una frase che in SH si riallaccia alla precedente: «it / out-Herod's Herod. Pray you, avoid it».

[111] Viene tagliato il riferimento alla giusta misura, ovvero alla necessità di evitare l'eccesso e il difetto, comunque desumibile dal resto del discorso.

enfiandosi e muggendo che li ho quasi presi per tanti simulacri umani sbozzati grossolanamente da qualche artefice villano nelle officine della natura.
2 commediante. Spero, Signore, che non cadremo in tale difetto.
Amleto. Evitatelo con cura. E quelli che fra voi rappresentano delle parti ridicole[112] di guardarsi bene dall'aggiungere qualche cosa del proprio quando debbano recitare; ne vedete taluni che si mettono a ridere sgangheratamente per provocare le risa di una folla senza gusto; ciò fa orrore e mostra la più stolta ambizione di quell'insensato d'attore che si permette tale licenza. Ora andate ad apparecchiarvi (partono. Entra Orazio)

Scena 6
(aggiunto a matita "Orazio")

Amleto. Ebbene Orazio?
Orazio, Eccomi, amato principe, ai vostri ordini.
Amleto. Orazio, tu sei l'uomo il più furbo probo nel quale mi imbattei[113]. [f. 21]
Orazio. Signore...
Amleto. Non t'adulo – e perché lo farei? Tu sei povero e le lingue di miele blandiscono la stupida ricchezza e le ginocchia del vile si piegano là dove possono sperare la mercede della loro genuflessione[114].
Orazio. Io sono un vostro servo.
Amleto. No, amico, amico diletto. Ora odi.
Orazio. Imponi.
Amleto. Avrà luogo fra poco una rappresentazione dinnanzi al Re... Vi è una scena che riproduce molte circostanze della morte del padre mio. Quando vedrai quell'atto risveglierai tutta la penetrazione del-

[112] SH impiega il termine *clown*, che nel lessico elisabettiano poteva indicare sia un tipo teatrale (il contadino rustico, portato al successo dall'attore comico Richard Tarlton) sia, come in questo caso, la parte riservata all'attore comico nei copioni. Cfr. D. Wiles, *Shakespeare's clown: actor and text in the Elizabethan playhouse,* Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 12 e S. Pietrini, *Tipologie e modelli di attore: dal buffone medieval al* fool *shakespeariano*, in *Attor di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, a cura di R. Guardenti, Roma, Bulzoni, 2005, p. 71.
[113] La correzione ripristina il senso dell'originale, poiché in SH il termine è *just*.
[114] In CR Amleto si dilunga maggiormente, poiché il testo segue in modo più fedele la tirata di SH.

l'anima tua e interpreterai mio zio.
Orazio. Lo farò.
Amleto. Se ad un tal punto del dramma il suo delitto non esce dalle labbra latebre dell'anima sua, fu uno spirito infernale e perverso che vedemmo e tutte le mie lucubrazioni sono nere come l'incudine di Vulcano[115].
Orazio. No temete così farò.
Amleto. Vengono allo spettacolo. Riprendo la mia maschera[116]. Trovati in luogo acconcio.

Scena 7

Il Re, Regina, Polonio, Marcello, Bernardo, Rosengrantz e Guildesterno. [aggiunto a matita "Ofelia"][117]
Re. Come state cugino?
Amleto. Bene, assai, come il camaleonte mi pasco d'aria e di speranza[118].
Re. Non v'intendo.
Amleto. (a Polonio) Mi diceste d'aver recitato voi pure?
Polonio. Sì, mio signore, e fui detto attore buono.

---

[115] Qui la battuta ricalca fedelmente SH, accentuando anzi l'icastica pregnanza del riferimento all'anima colpevole del re («If his occulted guilt / Do not itself unkennel in one speech, / It is a damnèd ghost that we have seen, / And my imaginations are as foul / As Vulcan's stithy»).

[116] In SH si legge: «I must be idle», che CR traduce più letteralmente: «Ad essi / Parer devo ozioso». Maggi preferisce invece sottolineare la finzione di Amleto, la cui stravaganza è sempre presentata, coerentemente, come una deliberata strategia, ovvero una recita nella recita.

[117] Ofelia è presente in SH e in CR.

[118] Secondo una credenza popolare il camaleonte si nutriva d'aria. Ma in SH Amleto gioca anche sul significato del verbo "to fare", impiegato dal re per chiedergli come sta («How farer our cousin Hamlet?») ma che in base a un'accezione più arcaica può voler dire anche "nutrirsi". È possibile inoltre che Amleto giochi sull'omofonia tra *air* e *heir*, con un riferimento al suo essere erede al regno (vedi W. Shakespeare, *Amleto*, a cura di Serpieri, cit., p. 330, n. 72). Anche CR traduce: «Io d'aria vivo, qual camaleonte; / Di promesse m'allegro». Entrambi i copioni cassano poi il successivo scambio di battute fra il re e Amleto: «I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine. Hamlet: No, nor mine now». Anche un questo caso, poiché la battuta risultava poco comprensibile ed efficace, si preferisce eliminarla.

Amleto. E in qual dramma recitaste?
Polonio. Feci la parte di Cesare e Bruto mi assassinò in Campidoglio.
Amleto. Atto brutale invero[119]. Ma gli attori son pronti?
Marcello. Non attendono che un vostro cenno (cenno a Marcello che parte)
Regina. Avvicinati a me, Amleto, siedi al mio fianco.
Amleto. No, madre, vi è qui calamita più attiva.
Polonio (al Re). L'udite?
Amleto. Permettete che io m'adagi ai vostri piedi[120].
Ofelia. Principe siete ilare oggi?
Amleto. L'uomo deve essere gaio e gioviale; mirate come è gioconda mia madre, eppure non sono due ore che mio padre è morto. – [aggiunto a matita: "Due ore... due mesi"[121]]. Tanto tempo? Allora Satana resti in gramaglia che io per me vo' portare un bell'abito di crimellino[122]. Cominci la rappresentazione (suono di tromba) Udite. Attenti.

---

[119] SH contiene una frecciata sarcastica rivolta a Polonio: «It was a brute part of him to kill so capital a calf there», che anche CR preferisce eliminare.

[120] In CR si legge: «Che al tuo piede io posi assenti? Ofelia: Signor! Sì è bello riposarsi al piede d'una fanciulla». Viene dunque completamente eliminato da entrambi i copioni il doppio senso osceno di SH, che costruisce un serrato scambio di battute ed è innescato da un'allusione sessuale di Amleto, il quale, prima di stendersi ai piedi di Ofelia le chiede: «Lady, shall I lie in your lap?». Alla risposta negativa della fanciulla, precisa: «Do you think I meant country matters? Ophelia: I think nothing, my lord». Al che Amleto insiste con i suoi puns a connotazione sessuale («That's a fair thought to lie between maids' legs») per passare a una considerazione sulle affrettate nozze della madre («what should a man do but be merry? For look you how cheerfully my mother looks, and my father died within's two hours») e ricavarne un'amara riflessione sulla caducità della fama e sul rapido oblio che si stende su chi non è più («Then there's hope a great man's memory may outlive his life half a year»).

[121] La correzione attenua l'assurdità lampante dell'affermazione di Amleto, alleggerendo il peso della sua simulata follia. Ma è soprattutto un'aggiunta che intende rendere la battuta più verosimile e accettabile. In SH è Ofelia a correggere Amleto, il quale ribatte: «So long? Nay then, let the devil wear black for I'll have a suit of sables», battuta riproposta qui di seguito da Amleto.

[122] In CR, più fedele a SH, si legge: «Oh, il tuo giullare io son. Qual altra cosa / può mai farsi quaggiù ch'esser giocondi? / Il gaio aspetto della madre mia / Forse non vedi? E sol morì da due / Ore mio padre». E passa poi, dopo la replica di Ofelia, a una riflessione su quanto duri la memoria dei grandi, sostituendo una rima sul carnevale al riferimento shakespeariano al fabbricar chiese e al cavallo a dondolo («but by'r Lady he must build churches then – or else shall he suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epitaph is "For, O, for, O, the hobby-horse is forgot"»).

[aggiunto a matita: "Ofelia. Che dramma si rappresenta? Amleto. Ora lo sapremo da quel compare, i comici non possono [f. 22] tener nulla di segreto, dicono tutto a tutti][123].

Scena 8
Il Prologo e detti

Prologo[124]. Per noi per la tragedia[125]
Vi domandiam clemenza
Ci doni acciò[126] orecchio
La vostra pazïenza (via)
Ofelia. È assai breve il prologo.
Amleto. Come l'amor di donna.

Scena 9
Il Re e la Regina (comici) e detti

Re Com. Già trenta volte all'ampia terra volgeva intorno
E al regno di Nettuno l'ardente Dio del giorno
E la splendente luna con sua diversa vece
Segnò dodici mesi già per tre volte diece
Dacché le nostre destre stringeano insieme[127] amore
E fean con tanti nodi dei nostri cori un core.
Reg. Com. Così la luna e il sol possan compier gli stessi
Celesti giri; innanzi che l'amor nostro cessi[128]
Re Com. Mio dolce amor lasciarti fra poco ahimé! degg'io

[123] In SH lo scambio di battute è più lungo e si conclude con l'ennesimo gioco di parole a carattere sessuale di Amleto: «Be not you ashamed to show, he'll not shame to tell you what it means».
[124] Entrambi i copioni eliminano la pantomima e si limitano a far declamare agli attori dei versi in rima baciata, quasi identici nei due adattamenti tranne che per alcuni dettagli. È evidente che Maggi ha ripreso il testo del Carcano.
[125] In CR dopo «Per noi» c'è una virgola. L'omissione della punteggiatura nell'adattamento di Maggi ricorre anche nei versi successivi, per tutta la pantomima, a riprova del fatto che si tratta di un testo copiato.
[126] In CR troviamo «amico» invece di «acciò».
[127] Altro fraintendimento: in CR c'è «Imene».
[128] Qui il testo di SH è più lungo e la regina esprime la sua preoccupazione per la salute del re.

Che più non basta la fibra vital al viver mio[129].
Ma tu, amata, venerata[130] dopo di me vivrai
Su questa terra[131]; tu forse alcuno avrai
Che a te più dolce sposo...
Reg. Com. Se amassi ancor, sciagura!...
L'amor saria delitto dell'anima spergiura!
Me il ciel[132] maledica se bramo altro consorte!
Chi nuovo sposo accoglie, trasse il primiero a morte!
Amleto. Udite?[133]
Reg. Com. Chi nuove nozze anela segue un pensier che figlio
È di vil brama avara, non già d'amor consiglio!
Nel mio consorte estinto di nuovo il ferro io volga
Allorché nel mio letto novello sposo accolga[134].
Regina. Ahimé![135]
Re Com. Io credo all'alma vostra concordi le parole
Ma sovente s'infrange quanto per noi si vuole[136]
Ora ti credi avversa di un altro imeneo al rito
Ma tai pensier morranno col primo tuo marito [f. 23]
Reg. Com. Luce a me nieghi il sole, la terra nutrimento
Né di mie notti provi la pace mai più e contento[137]
Si cangi in disperanza ogni più lieta speme[138]
Ch'io sia come il romito che nel suo carcer geme

---

[129] Qui CR recita: «Già della vita stanco, langue lo spirto mio».

[130] In CR si legge: «Ma tu onorata, amata». È una piccola variante che lascia immutata la metrica.

[131] In questo caso, invece, omettendo «lieta» prima di «terra» la metrica ne risente.

[132] In CR è «cielo»: apparentemente irrilevante, la modifica fa invece zoppicare la metrica.

[133] In CR si legge: «Ecco l'assenzio!».

[134] In CR: «volgo» e «accolgo».

[135] La battuta della regina è assente in CR, né esiste in SH: evidentemente Maggi intende introdurre una controscena, pur minima, che contribuisca a dare maggior peso al rimorso della regina.

[136] Da qui vengono tagliati ben 18 versi: i primi due sussistono in CR («La volontà soltanto della memoria è schiava, / Gagliarda allor che nasce, ma poi meschina, ignava», mentre i successivi sono tagliati anche in CR, con il consueto metodo del riquadro attraversato da una barra diagonale (in questo caso sono anzi due). CR riprende con «Così te avversa credi d'un altro imene al rito».

[137] In CR si legge: «Né dì, né notte io trovi mai più pace e contento».

[138] In CR: «Si muti in disperanza la mia più lieta speme»

Di qua, di là vendetta sempre mi tenda un laccio
Se vedova io corressi d'altro marito in braccio.
Amleto. Oh! se l'infrange il giuramento!
Re Com. Solenni giuri! Intanto lasciami o sposa mia
Mi si aggrava lo spirito[139] che d'ingannare desia
Le tarde ore col sonno...
Reg. Com. Rinfranca[140] i sensi tuoi...
Né mai sciagura alcuna si ponga in mezzo a noi
(Via ed il Re Commediante si addormenta)
Amleto. Come vi piace questa rappresentazione Signora?
Regina. La regina parmi prometta troppo.
Amleto. Ah! ma essa terrà la parola.
Re (a Polonio)[141] Avete inteso il soggetto del dramma? Vi ha nulla che possa offendere?
Amleto. Nulla[142].
Re. (a Polonio) Come s'intitola?
Amleto. La rete de topi...[143] Questo dramma rappresenta un omicidio commesso a Vienna. Gonzago è il nome del Re, Battista quello della sua sposa[144]. Vedrete fra poco; è un intrigo d'inferno. Ma che ne cale di ciò alla M.V. e a noi puri di coscienza... Tal cosa non c'interessa. I perversi ne rimangono commossi, noi ridiamo[145].

Scena 10
Luciano ed il Re (Comici)

Amleto. Quegli è un... nipote del Re.
Luc. Com. Negro pensier, man pronta; droga letal possente

[139] Piccola variante rispetto a CR, dove si trova "spirto", per rispetto della metrica.
[140] In CR: «Rintegra».
[141] Curiosamente, in questa battuta e nella successiva il re si rivolge a Polonio e non ad Amleto, che tuttavia risponde. È una variante rispetto a SH che non si ritrova in CR.
[142] In CR, che riprende più fedelmente SH, si legge: «Nulla; è un giuoco / Anche il veleno, un giuoco».
[143] In CR si legge: «È la rete. – Ma il senso occulto pare».
[144] CR recita: «È un assassinio che in lontana etade / Ed in lontana terra fu compiuto. / Scelerata è la trama».
[145] CR impiega una formula più poetica: «Nulla ferir ne può; cui duol, si dolga».

Ora è stagione amica[146], né testimon vivente.
E tu, colta alla notte, d'infette erbe mistura
In[147] cui tre volte il tosco stillava Ecate impura,
Di tua possanza or prova le magiche virtudi;
E d'una vita integra le vie per sempre chiudi
(Versa il veleno nell'orecchio del Re e parte)
Amleto. Lo avvelena per carpirgli lo stato, vedremo come l'assassino si cattiva l'amore della moglie dell'ucciso[148].
Ofelia. Il Re si alza.
Amleto. Di che si spaventa? [f. 24]
Regina. Che avete Signore!
Polonio. Cessi la rappresentazione.
Re. Usciamo, usciamo (via tutti meno Amleto ed Orazio. Giù la tela del teatrino)
Amleto. Ah! lo spettro non mentiva! È vero! È vero! Orazio vedeste[149]?
Orazio. Assai bene Signore.
Amleto. Ah! Ah! venga un po' di musica, vengano i suonatori... un po' di musica... olà?

Scena 11
Rosengratz, Guildesterno e detti.

Guild. Mio principe, concedetemi di dirvi una parola.

---

[146] Oltre alla variante poco significativa del verso precedente («Negri»), CR presenta una diversa formulazione: «Ora e stagione amiche, né un testimon vivente».

[147] In CR è «Su cui».

[148] In CR si legge: «Ei l'avvelena nel regal giardino, per rapirgli lo stato. ~~È storia vera~~», ma l'ultima frase è cancellata e reinserita alcune battute dopo, come esclamazione di Amleto dopo che la rappresentazione è stata sospesa.

[149] Come in CR, Maggi sente il bisogno di ribadire l'analogia fra la finzione della pantomima e la realtà dell'antefatto. In SH si legge: «O good Horatio I'll take the Ghost's word for a thousand pound. Did'st perceive?». In CR la scena termina con lo scambio di battute fra Amleto e Orazio: «Orazio, lo vedesti? / Orazio: Io tutto vidi, / O signor... / Amleto: Quando cadde la parola / Di veleno... / Orazio: Ogni dubbio è già sparito». Entrambi i copioni eliminano i versi sarcastici di Amleto a guisa di brevi filastrocche, e anche quelli pronunciati dopo l'entrata degli attori: «For if the King like not the comedy / Why then, he likes it not, perdy!».

Amleto. Anche un'intera storia se vi piace[150].
Guild. Il Re, Signore...
Amleto. Che gli accadde?
Guild. Sta solo nel suo appartamento molto conturbato.
Amleto. Dal vino signore?
Guild. No, principe, dalla collera.
Amleto. Andate in cerca del medico io potrei inasprirlo di più[151].
Guild. La vostra condotta ha empito di stupore e di ammirazione vostra madre[152].
Amleto. Oh! meraviglioso figlio che può far così meravigliare una madre. Ma non vi è uno strascico ai piedi di questo stupore materno?[153]
Guild. Ella vi vuol parlare prima che vi corichiate.
Amleto. Obbedirò foss'ella dieci volte nostra madre. Avete null'altro a dirci?
Roseng. Signore voi mi amaste un tempo?
Amleto. E vi amo ancora... lo giuro per queste dieci dita.
Roseng. Or bene ditemi: qual è la causa del vostro dolore?
Amleto. Manca di promozione[154].

---

[150] La battuta è eliminata in CR, dove Amleto risponde: «Che brami?».

[151] CR taglia anche questa battuta, mentre Maggi la ripropone in versione semplificata, attenuando l'aggressivo sarcasmo della versione shakespeariana («Your wisdom should show itself more richer to signify this to his doctor – for for me to put him to his purgation would perhaps plunge him into far more choler»).

[152] CR recupera l'atteggiamento stravagante di Amleto facendogli dire, nel sapere che la regina lo cerca: «La regina? / Chi è dessa? Guil. Deh! Signor, che pensi? /A. No'l so, per fermo; egra ho la mente… Pure, / Attendi: la regina tu dicesti? Mia madre?»). Punta dunque sul turbamento di Amleto ancor più che sul suo atteggiamento provocatorio da fool, inserendo una battuta non presente in SH («La regina? / Chi è dessa?»). D'altra parte, con l'affermazione «No'l so, per fermo; egra ho la mente…», CR riprende una battuta di SH in cui il principe afferma di non poter dare una risposta sensata («a wholesome answer») perché il suo spirito è ammalato («My wit's diseased»). Questa battuta è invece eliminata da Maggi, che delinea un principe più deciso e fermo, blandamente ironico ma privo del confuso turbamento riproposto e accentuato da CR.

[153] Ripresa quasi letterale, che tuttavia non rende la voluta ambiguità salace dell'originale: «But is there no sequel at the heels of this mother's admiration?».

[154] In CR si legge: «Di salire al sommo ho bisogno… Ma invan chiedete or voi strapparmi a forza i misteri del core e in me tentare, come su cavo basso, gl'intimi suoni!». E con questo vago riferimento viene liquidata, per così dire, la scena del flauto fra Amleto e i due cortigiani, del tutto omessa.

Rosen. Ciò non può essere; avete il voto del Re per succedergli al trono.
Amleto. Sì, sì.. ma prima che l'erba cresca... il proverbio è rancido (entra un suonatore con un flauto). Vieni qua tu... Dammi il tuo strumento... È un flauto... vediamo... Ma perché mi girate d'attorno? mi datela caccia come se voleste pormi su qualche rete!
Roseng. Noi?
Amleto. Sì voi... Volete suonare questo flauto[155]?
Roseng. Signore non posso...
Amleto. Ve ne prego...
Roseng. Non posso credetemi...
Amleto. Ve ne supplico.
Rosen. Non so suonare Signore.
Amleto. Eppure, vedete, la cosa è facile come il mentire. Mettete le dita su questi fori, soffiate [f. 25] cola bocca e ne avrete una eccellente musica.
Roseng. Ma io non ho abilità per far ciò.
Amleto. Ah! Ah! non sapete suonare su questo strumento ma vorreste suonare su di me? Vorreste far vista di conoscere le mie chiavi? Vorreste strapparmi dal cuore un segreto? Vorreste che io esalassi tutti i suoni dal più acuto al più grave? e qui, qui dentro vi è molta musica... vi è una voce eccellente in questo piccolo organo, e voi non potete suonarlo. Ciò nonostante per lo cielo credete più facil cosa suonare me che questo flauto... Buffone va, va... (Rosengrats e Guildesterno partono)[156].

Scena 12
Polonio e detti[157]

Polonio. La regina desidera parlarvi subito.

[155] In CR tutta la scena è tagliata.
[156] A partire da quando entra il flautista, e per tutta la scena, che viene qui riproposta e non tagliata come in CR, Rosencrantz si sostituisce a Guildenstern nello scambio di battute con Amleto. In tutta la scena 11 le battute di Rosencrantz e Guildenstern, che si confermano come perfettamente intercambiabili, sono comunque ridotte rispetto all'originale.
[157] In CR la scena è quasi del tutto tagliata, ovvero ridotta a un momento di transizione, in cui Polonio dice ad Amleto che la regina gli vuole parlare e questi promette che si recherà da lei. Anche in questo caso l'adattamento di Salvini

Amleto. Non vedete voi là quella nube che somiglia quasi ad un camello?
Polonio. Per la messa è infatti come un camello.
Amleto. Parmi somigli anche ad una donnola.
Polonio. È come una donnola.
Amleto. O piuttosto una belena.
Polonio. È vero, è una balena.
Amleto. Verrò tosto da mia madre – Costoro mi spingerebbero all'estremo della pazzia[158]. Lasciatemi solo[159]. Ecco l'ora sacrata ai neri malefizii[160], ecco l'ora in cui i sepolcri si spalancano e l'inferno vomita i suoi veleni nel mondo. Ora potrei bere sangue fumante, commettere atti sì orribili che il giorno puro e santo fremerebbe di vedere... Andiamo da mia madre... Oh! cuor mio non smarrire la naturale tua bontà, né entri nel mio seno l'anima di Nerone; che io sia crudele non snaturato. Stia il pugnale nella mia lingua non nella mia mano[161]. La lingua e l'anima dissimulino... e la di lei sentenza tuoni

attenua la funzione da *fool* di Amleto, rinunciando a mostrare l'ironia pungente e l'aggressività che lo caratterizzano a vantaggio della connotazione patetico-sentimentale.

[158] Chiaro esempio di normalizzazione e appiattimento del senso, poiché in SH si legge: «They fool me to the top of my bent». Amleto commenta il fatto che tutti assecondano la sua follia simulata: da un lato SH intende ribadire il suo acume nel comprendere le situazioni, dall'altro sottolinea la natura fittizia e deliberata della sua stravaganza, ovvero la sua funzione di *fool*. Qui invece, così come nel copione di Carcano per Salvini, si preferisce mantenere una certa ambiguità di fondo, lasciando intendere che Amleto è spesso lucido ma pur soggetto ad alcuni momenti di sbandamento, che lo potrebbero condurre alla follia.

[159] In CR la scena inizia da qui, con un monologo di Amleto. Evidentemente Salvini preferiva puntare sull'effetto di intensità emotiva, corrispondente all'impostazione fondamentale su cui ruotava la sua interpretazione, fondata sulla poetica degli affetti e sul carattere patetico attribuito al personaggio.

[160] È eliminato il riferimento esplicito alle streghe («'Tis now the very witching time of night»), per coerenza (vedi n. 13) e per un adeguamento al contesto culturale e alla sensibilità religiosa del pubblico dell'Ottocento.

[161] Sia qui che in CR il monologo segue fedelmente SH. L'ultima frase è tradotta così in CR: «Abbia coltelli / La mia lingua per lei, ma non la destra!». Vale la pena osservare che nel testo shakespeariano assume una connotazione particolarmente significativa, poiché rinvia alla metafora delle orecchie come porte percettive vulnerabili: «I will speak daggers to her – but use none»: le parole sono spade che trafiggono l'udito, così come il padre di Amleto era stato ucciso a tradimento versandogli del veleno nell'orecchio e così come il fantasma aveva para-

soltanto nella mia voce[162].

Quadro 3. Scena 1
Stanza dell'oratorio
Il Re solo

Re. Oh! atrocità del mio misfatto! Dovunque trovo l'impronta del mio fatale delitto... l'omicidio di un fratello... Il mio delitto strugge ogni sforzo della mia volontà. Come uomo incalzato da due voci che minacciano, esito, rifletto, ignoro che debbo fare. Ebbene solleviamo dunque gli occhi verso il cielo e invochiamo il perdono di Dio. ~~Le tue fibbre di ferro, o cuor mio, divengano molli e tenere come i nervi di un lattante e voi o ribelli ginocchia piegatevi onde possa pregar Dio~~[163] [In un foglio volante inserito all'interno del manoscritto si legge: «Oh! atrocità del mio misfatto!... Dovunque trovo l'impronta del mio delitto... L'omicidio di un fratello!... Il mio delitto strugge ogni sforzo della mia volontà. Come uomo incalzato da due voci che minacciano, esito, rifletto, ignoro quello che io debba fare... Ebbene solleviamo gli occhi verso il cielo, e che il mio fallo scompaia... Perdonami il mio omicidio orribile. Ma posso ottenere il perdono, quando conservo ancora gli oggetti per cui lo compiei; la mia corona, la mia sposa, la mia ambizione... In questo mondo corrotto la mano dorata del colpevole può respingere la giustizia e si vede spesso il suo oro perverso comprare la legge. Ma lassù non è così. È là che siamo costretti di palesare i nostri falli, di rappresentarli interi, nudi, senza inviluppi... Oh stato deplorabile! Oh coscienza nera come la morte! Oh anima inceppata dai delitti che quanto più si dibatte per iscio-

gonato la Danimarca a un grande orecchio: «so the whole ear of Denmark / Is by a forgèd process of my death / Rankly abused»: I, 5).

[162] Anche in questo caso la formulazione dei due copioni è diversa ma la sostanza è invariata. In CR si legge: «Anima e lingua ipocrite saranno; / E se il mio dir minaccia, al dir non poni / Del tuo consenso, anima mia, suggello». Si può comunque notare come Maggi renda il testo molto più scorrevole e comprensibile, eliminando la patina retorica presente in CR, come del in tutto il copione.

[163] La scena viene tagliata, con vari ripensamenti, in entrambe le versioni. In CR inizia con «Invan posa io sospiro. Oh! la mia colpa è grave!». Seguono ben 15 versi posti in un riquadro e tagliati, fino a «Solleviamo gli sguardi. Il mio delitto / È consumato. Ma che dire al cielo? Qual preghiera formar? Ciò che al delitto / Mi armò la man posseggio», e poi continua seguendo abbastanza fedelmente SH.

gliersi dalle catena, tanto più se ne avvince... Oh angeli soccorretemi voi, fate prova su di me della vostra potenza: e le tue fibbre di ferro o mio cuore divengano tenere, molli, come i nervi di un lattante e voi ribelli ginocchia piegatevi, onde possa implorare il mio perdono] (S'inginocchia e prega)[164]

Scena 2
Amleto e detto

Amleto. Ecco l'ora propizia... l'ucciderò... Prega? Ma in tal guisa ei se ne va in cielo ed è ciò vendicarmi? [f. 26] Me scellerato mi uccide il padre e per ricompensa io suo figlio mando l'omicida in cielo?... Sarebbe una grazia, non una vendetta... Il traditore uccide mio padre mentre (arriva)? dai piaceri del banchetto, pieno di peccati e sarà vendicarmi il dar morte all'assassino mentre purifica l'anima sua al gran passaggio? Oh! rientra nel fodero, o mia spada[165], e aspetta un momento meno pio. Prega pure Re, questa tregua che t'accordo prolunga soltanto i tuoi giorni ma aumenta i miei pensieri di vendetta. (via)
Re. Le mie parole s'innalzano, i miei pensieri rimangono in terra! né mai parole senza pensieri e cuore pervennero al cielo (via).

Quadro 4. Scena 1
Stanza della Regina con alcova[166].

Entrano la Regina e Polonio (indi Amleto)
Polonio. Parlategli con fermezza, io me ne starò là ad origliare (si

[164] Il monologo del re viene inserito successivamente, probabilmente dopo la sostituzione dell'attore che doveva interpretarlo (non più Attilio Bagni ma Guido Guidi).

[165] In CR qui è aggiunto a matita, a lato: «1° segno». Amleto afferma di voler attendere un momento migliore e poi continua: «Allor ch'ebbro egli dorma, o in braccio all'ira / Fra il gioco e le bestemmie, o nell'infame / Adultero suo letto… Allor ferisci / Sì che per sempre all'inferno piombi / La turpe anima sua - Non ancor giunge / Mia madre; il piè volgiamo in altra parte» e a penna-pennarello a lato è aggiunto "azione", e poi ancora «O re, sì, prega. – Un farmaco gli è questo / Che solo ti prolunga i dì contati (parte)». Con "azione" si intende certamente anche un movimento di tipo traslativo, che avvicini Salvini all'uscita di scena.

[166] In CR qui è aggiunto a matita: «2° Mutazione. Gabinetto della regina. Scena VIII. La Regina e Polonio».

nasconde dietro la cortina dell'alcova)[167]
Amleto. (di dentro) Madre, madre (di fuori) Ebbene madre che volete?[168]
Regina. Amleto, tu hai molto offeso tuo padre.
Amleto. Regina voi stessa avete molto offeso il padre mio.
Regina. Non mi rispondete parole che suonano su lingua vana.
Amleto. Né voi parlatemi con lingua malvagia.
Regina. Che intendi?
Amleto. Che intendo?
Regina. Scordasti chi sono?
Amleto. Oh! no... voi siete la regina, siete moglie del fratello del vostro sposo, così non fosse, siete mia madre. Oh, venite qui, sedete... sedete. Non vi muoverete prima che vi abbia posto dinnanzi agli occhi uno specchio fedele in cui possiate contemplarvi.
Regina. Che intendi di fare? Non vorrai già uccidermi?... Soccorso!
Polonio (di dentro). Soccorso, soccorso.
Amleto. Costà vi ha un topo. È morto (trapassa la tenda).
Polonio. Ah!
Regina. Che facesti?
Amleto. Nol so!... Era forse il Re? (solleva la tenda)
Regina. Oh! atto crudele e sanguinoso!
Amleto. Sanguinoso sì e quasi reo quanto l'uccidere un re per sposarne la consorte.
Regina. Uccidere un Re?
Amleto. L'ho detto e tu ribaldo subisci la tua sorte e apprendi che cosa costi l'immischiarsi in faccende non tue. Cessate dal meravigliare e lasciate che io interroghi il vostro cuore e vegga se egli è affatto indurito dal delitto[169].

---

[167] CR riporta per intero ciò che Polonio raccomanda Polonio di dire ad Amleto.

[168] In CR si legge: «Madre! madre mia!». Piccola, ma significativa variante, che accentua il patetismo della scena (mentre l'Amleto di Maggi sembra essere più freddo e lucido).

[169] In CR: «Non serrar le tue mani, o donna: e siedi / E a udirmi sta. Vo' lacerarti il core / Se cosa v'ha che il penetri, e se l'empio / Costume non gli diè tempra di ferro». Anche in questo caso la versione di Salvini è più pregnante dal punto di vista dell'intensità emotiva. L'intera scena, peraltro riproposta fedelmente in entrambi i copioni, costituiva certamente un culmine nell'espressione del *pathos*.

Regina. Che feci per udire da te parole sì feroci? [f. 27]
Amleto. Un'azione che contamina tutte le grazie del pudore che fa chiamare ipocrisia la virtù che svelle la rosa dell'innocenza dalla fronte dell'ancor virtuoso e vi stampa la macchia del delitto[170].
Regina. Ma qual è quest'azione di cui mi accusi?[171]
Amleto. Mirate questi due ritratti... le immagini di due fratelli[172]. Mirate quanta grazia, su questa fronte la chioma d'Apollo, la maestà di Giove, l'occhio di Marte, una combinazione di forme sì elette che ogni nume sembra averci messo la sua impronta per mostrare al mondo un uomo perfetto. Guardate ora quest'altro. È questi il vostro secondo marito che qual spiga corrotta ha fatto morire la fiorente pianta che gli cresceva allato. Voi rinunziaste a vivere sopra un ridente colle per respirare gli appestati vapori di una palude. Inferno! se accendere tu puoi tanta passione nel cuore della ricchezza (corretto a matita con: "vecchiezza"), la virtù dovrà fondersi come cera al fuoco della gioventù e assolvere conviene da ogni pecca il giovine che segue l'impulso del suo ardore, poiché il ghiaccio stesso arde di tanto fuoco e prostituta al senso è la ragione[173].
Regina. Oh! Amleto, cessa per pietà! tu rivolgi i miei occhi sopra l'anima mia e in essa miro macchie nere e feroci che non si cancelleranno mai[174].
Amleto. Voi vivete nei piaceri impuri di un letto incestuoso, prostituito in seno alla corruzione[175]. Voi prodigate i più teneri baci dell'a-

---

[170] CR segue più fedelmente SH e propone una versione più lunga del discorso di Amleto alla madre, impiegando una certa retorica.

[171] Anche qui, pur nella brevità della battuta, si può notare una diversa connotazione stilistica e del *pathos*, poiché in CR si legge: «Ahimé! Qual opra per tua bocca tuona / Sì orrenda?». Esempio evidente di come la versione di Maggi prediliga un linguaggio più quotidiano e meno retorico.

[172] Anche in CR si fa riferimento a due ritratti, in questa forma: «Vedi, a te dinanzi, o donna, / Que' due sembianti? Son di due fratelli». Qui Ernesto Rossi ricorreva a due medaglioni: quello del padre che teneva appeso al collo, a rammentare il suo legame affettivo, e quello del re Claudio che strappava con violenza dal collo della madre per poi calpestarlo, in una scena di grande effetto (cfr. *Introduzione*, p. 45).

[173] Nei due copioni, l'enunciazione è diversa nella forma ma uguale nella sostanza, e il finale è identico («e prostituta al senso / È la ragione!».

[174] Viene eliminata la metafora delle parole come spade che trapassano le orecchie della regina («These words, like daggers, enter in mine ears»), che riecheggia quella pronunciata da Amleto nel breve monologo prima del colloquio.

[175] In CR è indicato a lato, scritto a matita, «1° segno».

more sopra bocca impudica e perversa[176].
Regina. Cessa... Cessa...
Amleto. Un vile, un scellerato, un fantoccio di Re, un tagliaborse, un ladro che rubò da uno scrigno reale la corona e se la pose in saccoccia a terra... a terra.. questo Re di cenci e di frastagli[177].

Scena 2
Lo spettro e detti (scura la scena)[178].

Amleto. Salvatemi, angeli celesti, proteggetemi... A che vieni ombra benefica?...[179]
Regina. Ohimé!... Egli delira!...
Amleto. Vieni forse a rimproverare tuo figlio che è lento nell'eseguire i tuoi ordini?... Oh parla!
Spettro. Il terrore opprime tua madre; ponti fra lei e la commozione dell'anima sua. Parlale Amleto.
Amleto. Ebbene, Signora, a che pensate?
Regina. Ma a chi indirizzi le tue parole? La tua anima è passata nei smarriti tuoi occhi, su chi fissi lo sguardo?[180]
Amleto. Su lui... su lui… Nol vedete... nol vedete là?
Regina. Nulla io veggo.
Amleto. Ma guardate mio padre sotto le stesse vesti che portava in vita. Mirate ~~se ne va... S'allontana...S'allontana...~~ (via lo spettro)[181]
[f. 28]
Regina. È una larva creata dalla tua fantasia, effetto della emozione

[176] Quest'ultima frase è eliminata in CR.
[177] Anche qui CR abbrevia: «Quel vil! Quell'omicida! Abbietto / Sì che non valse del primier tuo sposo / La più lieve ombra...», ma riprende il discorso nella scena successiva (IX, correggendo la scritta XII), in cui è presente lo spettro: «Un re di cenci / E di frastagli!». A quel punto Amleto vede lo spettro del padre e a lato si legge l'annotazione a matita: «2° segno».
[178] Il fatto di recitare la scena nell'ombra poteva servire a evitare lo scarto antinaturalistico dell'apparizione sovrannaturale (cfr. nota 5 e nota 30).
[179] In CR si legge: «Oh! mi salvate voi, / E sul capo le vostre ali m'aprite, spirti eterni! – A che vieni ombra diletta?».
[180] In CR il passo è più lungo e decisamente più icastico, come in SH, quasi a sottolineare la controscena di Amleto: «Che hai tu stesso? / Dimmi. E che cerchi a te intorno, e favelli / All'impalpabil aura? Ti traluce / Negli occhi il fero spirto, e la tua chioma / Tutta per lo spavento irta si leva. – / A chi tu guardi?»
[181] In CR non c'è alcun riferimento alle vesti, ma: «Là, mira! / Ei si scosta, s'invola... È il padre mio / Ei s'allontana… Sotto l'atrio ei passa…»

che provi.
Amleto. Oh! madre mia, il mio polso è regolare quanto il vostro. Non è ~~dunque~~ demenza quello che dissi. Madre, per amor della grazia, non vi pascete della bugiarda idea che è la mia follia che parla e non la vostra colpa. Confessatevi al cielo. Oh! pentitevi del passato.
Regina. Amleto tu mi hai squarciato il core.
Amleto. Animo. Via cacciatene lungi da voi la ~~porzione~~ più corrotta e vivete innocente coll'altra[182].
Regina. Ma che debbo fare?
Amleto. Nulla. Non fate nulla di quanto vi ho detto, guardatevene nel rientrare ~~pure~~ nel letto dell'impudico re, narrategli [aggiunto a matita "pure"] quanto vi dissi e ditegli che la mia follia non è verace. Andate e ad onta del segreto e della ragione aprite la gabbia sul tetto della casa onde gli uccelli sene escano e simile alla scimmia entrate voi in essa per precipitare sul pavimento[183].

fine dell'Atto Terzo[184]

---

[182] Più sintetico rispetto a CR. Entrambi i copioni tagliano comunque una parte del discorso di Amleto, ricca di metafore fantasiose e di riflessioni universali sul comportamento umano.

[183] Si riprende qui, semplificandola, una delle icastiche metafore di SH, eliminando il riferimento alle tentazioni sessuali e sintetizzando il lungo discorso che la precede («Not this, by no means, that I bid you do. / Let the bloat King tempt you again to bed, / Pinch wanton on your cheek, call you his mouse / […] / No, in despite of sense and secrecy, / Unpeg the basket on the house's top, / Let the birds fly, and, like the famous ape, / To try conclusions, in the basket creep / And break your own neck down»). In CR si legge soltanto: «Nulla, o signora, / Di quel ch'io dissi. Vanne, il tuo re cerca; / Ogni mia voce a lui ripeti; e narra / Che verace non è, ma dissimulata / Questa demenza mia… Sì, vanne. ~~Intanto / Questa inutile salma in altra parte si trascini. Or sì, muto e grave è fatto / Colui che fu sì garrulo e sì stolto: / Tu hai finito… Vien meco~~ – O madre, addio!». Il riferimento al cadavere di Polonio, che secondo la consuetudine scenica elisabettiana veniva trascinato via da Amleto, viene poi eliminato ponendolo all'interno di un riquadro con a lato l'indicazione "no". Evidentemente la scena non era risultata accettabile al pubblico. Nell'adattamento di Maggi viene eliminata fin dall'inizio.

[184] Anche CR fa terminare qui l'atto. In SH invece la scena fra Amleto e la madre continua (Amleto, prima di trascinare via Polonio, informa la madre che sarà inviato in Inghilterra e fa anche riferimento al fatto che intende mandare a morire, al posto suo, i due cortigiani, Rosencrantz e Guildenstern, incaricati di ucciderlo) e così anche l'atto. In questa parte della tragedia entrambi i copioni

Atto Quarto
Quadro unico
Una sala del castello.
Amleto solo.

Amleto. Quanto avviene m'incolpa sempre più la mia tarda vendetta[185]. Udii che schiere di Norvegia comandate da Fortebraccio attraversano la Danimarca e muovono all'attacco della Polonia[186]. Questi guerrieri e il loro giovine capitano affrontano l'invisibile avvenimento [?] esponendo una vita mortale e incerta a tutte le eventualità, alla morte, ai pericoli più tremendi per un pugno di terra, ed io che ho un padre assassinato, una madre contaminata sto scorrendo le ore immerso in un vil sonno. Oh! d'ora in poi i miei pensieri sieno di sangue o si disperdano[187].

---

si allontanano molto dalla struttura del testo originale. Eliminano infatti diverse scene e dialoghi, fa cui quello in cui Gertrude racconta a Claudio della follia di Amleto e dell'uccisione di Polonio, il colloquio di Amleto con Rosencrantz e Guildenstern (in cui il protagonista definisce i due cortigiani delle spugne imbevute del favore del re), le riflessioni di Claudio sulla necessità di far partire Amleto senza tuttavia causare disordini e malcontento nel popolo.

[185] Eliminato l'arrivo di Fortebraccio con il suo esercito e il dialogo di Amleto con il capitano, viene tuttavia mantenuto, sebbene molto sintetizzato e semplificato, il monologo in cui protagonista riflette sulla propria codardia. Così anche in CR, dove tuttavia il monologo è più lungo e composito.

[186] CR mantiene le frasi in cui Amleto riflette sull'esistenza e sulle motivazioni che avrebbe per agire («What is a man, / In the chief good and market of his time / Be but to sleep and feed? A beast, no more» ecc. ecc.), ma le inserisce all'interno di un riquadro. È molto probabile che venisse recitato od omesso a seconda delle rappresentazioni.

[187] In SH il passo è molto più lungo e ha una più profonda connotazione filosofica, che investe la concezione della guerra e degli ideali, la nozione di coraggio e di nobiltà d'animo, il concetto dell'onore. Anche CR taglia una buona parte del testo originale ma mantiene la riflessione sulla guerra: «Per un trastullo della fama ei vanno, / Come a posa, alla tomba; e fan battaglia / per un litigio, onde il perché non sanno, / Per un lembo di terra, angusta troppo / A dar sepolcro a tanti uccisi». Il senso della frase ripropone efficacemente il concetto, che adombra una perplessità implicita sull'ideale di gloria e di conquista a sprezzo di tante vite umane e getta un'ombra di perplessità sull'opportunità della guerra («Witness this army of such mass and charge / Led by a delicate and tender prince / Whose spirit, with divine ambition puffed, / Makes mouths at the invisible event / Exposing what is mortal and unsure / To all that fortune, death, and danger, dare, / Even for an egg-shell».

Scena 1

Entrano il Re, Rosengratz, Guildesterno e due ufficiali[188].

Re. Amleto dov'è Polonio?
Amleto. A cena.
Re. A cena dove?
Amleto. Non dove si mangia ma dove si è mangiati. Un'ampia congrega di vermi politici [f. 29] s'accolse dintorno a lui[189]. Il verme è il principe dei mangiatori. Noi ingrassiamo tutti gli animali, perché ci ingrassino poi rendiamo ai vermi il nostro adipe. Sulla stessa mensa il Re sta col mendico[190]. Così tutto finisce.
Re. Che vuoi dire?
Amleto. Un uomo può porre sull'amo un verme che siasi cibato dei visceri di un Re e mangiare poscia il pesce che si è nutrito di quel verme[191]
Re. Orbene, che intendi?
Amleto. Nulla; senonché dimostrarvi mercè qual progresso possa un Re entrare nelle viscere di un mendico.
Re. Dove è Polonio?
Amleto. In cielo; mandate colà e se non vi si trova fatene ricerca voi stesso[192] nel luogo opposto. Ma, in fede mia, se non lo vedete nello spazio di un mese, lo sentirete all'odore salendo nella galleria.
Re. (ai due ufficiali) Andate a cercarlo.
Amleto. Andate pure. Aspetta.
Re. Amleto, quest'azione che ci ha contristati tanto per la sicurezza

---

188 Entrambi i copioni inseriscono qui una scena che in SH precede il monologo di Amleto sulla guerra.

189 Qui i due copioni sono quasi identici, a conferma del fatto che la frase era divenuta un momento topico del dramma. Il riferimento di SH ai «[politic] worms» è certamente un'allusione ironica alla dieta di Worms del 1521, in cui Lutero si difese di fronte all'imperatore Carlo I (allusione confermata dall'espressione successiva «your only emperor for diet»).

190 Maggi ripropone i concetti espressi da Amleto con la consueta sintesi, che però ne altera in parte in senso. Laddove SH accomuna carne di mendicante e carne di re («Your fat king and your lean beggar is but variable service – two dishes, but to one table. That's the end»), Maggi semplifica l'assimilazione ponendo il re e il mendico «sulla stessa tavola», rendendola meno efficace.

191 In CR si legge: «Poni sull'amo il verme che d'un re s'è pasciuto, e ti fai cibo del pesce che abboccò quel verme stesso».

192 In CR Amleto dà del tu al re.

tua a noi molto diletta esige che ti allontani tosto da questo regno. Il naviglio che deve portarti è preparato, il vento spira propizio, i tuoi compagni ti aspettano per far vela verso l'Inghilterra.
Amleto. Verso l'Inghilterra?
Re. Sì Amleto.
Amleto. Sta bene; andiamo in Inghilterra[193].
Re. E non hai nulla a dirmi?
Amleto. Salutate mia madre.
Re. E la padre tuo Amleto?
Amleto. Padre e madre sono marito e moglie hanno in comune la carne onde... Andiamo in Inghilterra.
Re. Seguitelo. Fate che entri tosto nella nave. Voglio che prima di questa sera esca dal Regno (Rosengrats e Guildesterno escono dietro Amleto). E tu Inghilterra se hai in qualche conto la mia amicizia di cui la nostra potenza ti ha fatto sentire il prezzo, eseguirai la nostra volontà che con pressanti lettere sollecita la morte di Amleto. Obbediscimi Inghilterra. Amleto è febbre che mi arde il sangue e finché io non sappia che quest'atto fu adempiuto per me non vi sarà più gioia[194] (Parte)

Scena 2[195]
La Regina e Orazio

Regina. Lo ripeto non voglio vederla. [f. 29]

---

[193] Viene tagliato lo scambio di battute da cui si evince che Amleto intuisce subito le cattive intenzioni del re: «Hamlet: Good. King Claudius: So is it, if thou knew'st our purposes. Hamlet: I see a cherub that sees them. But come, for England».

[194] Entrambi i copioni, seppure con diversa formulazione, seguono piuttosto fedelmente l'originale per tutta la scena.

[195] In SH è quicollocata la scena in cui compare Fortebraccio, che dà ordini al suo capitano, e poi il dialogo di quest'ultimo con Amleto, al quale spiega che l'esercito da lui comandato combatte per occupare un piccolo pezzo di terra senza valore. Ciò offre occasione ad Amleto per riflettere sulla natura delle guerre, paradossalmente scatenate, come un bubbone interno. da un eccesso di opulenza e tranquillità («Two thousand souls and twenty thousand ducats / Will not debate the question of this straw. / This is th'imposthume of much wealth and peace, / That inward breaks, and shows no cause without / Why the man dies»). Come già osservato, questa parte è tagliata in entrambi gli adattamenti. Salutato il capitano, Amleto continua poi le sue riflessioni nel monologo che i due copioni riprendono e anticipano.

Orazio. Ella ve ne prega. Destò pietà appena intese la miseranda fine di suo padre[196]. Smarrì il senno.
Regina. E da me che vuole?
Orazio. Ella parla molto di suo padre, singhiozza e si percuote il petto, calpesta i fiori in sul terreno e pronuncia parole quasi senza senso. Abbiate pietà di Lei[197].
Regina. Fate che venga[198]. (Orazio via[199]). Alla mia anima inferma la più lieve circostanza sembra il presagio di qualche grave disastro[200].

Scena 3
Orazio, Ofelia e detta.

Ofelia. Dov'è la maestosa donna di Danimarca?
Regina. Che avete Ofelia?
Ofelia[201]. "Come l'amor vero provato
Scerner da quello che tal non è?

---

[196] Entrambi i copioni preferiscono esplicitare la causa della follia di Ofelia (in SH si legge soltanto: «She is importunate, indeed distract. / Her mood will needs be pitied» e l'associazione è suggerita soltanto nella battuta successiva di Orazio).

[197] In CR manca il riferimento all'azione di calpestare i fiori e viene aggiunto, con una sintesi liricamente efficace dei concetti espressi in SH: «e d'ogni lieve / Oggetto aspra s'adira; eppur chi l'ode / Par che un pensiero in lei talor discopra / Profondo, ascoso che si sveglia e luce, / Quantunque incerto e doloroso; e mesto / Ahi! troppo».

[198] Viene eliminata un'osservazione di Orazio: «'Twere good she were spoken with; for she may strew / Dangerous conjectures in ill-breeding minds», concetto riproposto in CR ma attribuito alla regina: «Or ben, di vederla io consento: / Ché forse ella potria sparger nell'alme, / Che sol covano il male, avversi dubbi. / Ella s'avanzi».

[199] Anche in CR Orazio parte rientrando subito dopo, nella scena successiva.

[200] In CR si legge: «Ahi! Che il mio spirto infermo / Di sciagura fatal vede un presagio / In ogni atto più lieve, in ogni accento». In SH c'è un ulteriore riferimento alla colpa commessa e al timore di rivelarla, che entrambi i copioni lasciano cadere: «So full of artless jealousy is guilt, / It spills itself in fearing to be spilt».

[201] Per tutta la filastrocca di Ofelia i due copioni sono molto simili, con poche varianti che segnalo (tranne che per le differenze nella punteggiatura). Evidentemente, come nel caso della recita degli attori, Maggi riprende quanto già proposto con successo sulla scena da Tommaso Salvini, omettendo o variando la punteggiatura.

Hai tu[202] il cappello di nicchi ornato
Bordone in mano, sandali ai piè[203]?
Regina. Buona fanciulla che vogliono dire questi versi?
Ofelia. Zitto...[204] Egli è partito, è morto o mesta
Morto partito non torna più
L'erba è cresciuta sulla sua testa
Il freddo sasso vi poggia su.
Regina. Buona Ofelia!...
Ofelia. Zitto.. Zitto[205].
Qual neve alpina bianco è il suo manto[206]
Tutto cosparso di dolci fior
Sulla sua tomba gli[207] nutre il pianto
È la rugiada del puro amor.

Scena 4
Il Re e detti

Re. Come state gentil donzella?
Ofelia. Bene. Iddio vi salvi. Si dice che prima della sua metamorfosi[208], la civetta fosse figlia di un fornaio. Signore Iddio noi sappiamo quel che siamo, ma non quel che possiamo essere.
Regina. Ella pensa a suo padre.
Ofelia. Se vi chiedono ciò che vuol dire, questo dite[209]:
Questo è il giorno di S. Valentino
Sorgon tutti col primo mattino [f. 31]
Del mio bello al balcon volerò
Sua fedel Valentina sarò.
Egli sorge, s'abbiglia e festante
La sua porta dischiude all'amante

[202] In CR si legge: «Egli ha».
[203] In CRè «bordone» e «al piè».
[204] In CR: «Odimi, attenta».
[205] In CR: «Silenzio!»
[206] In CR, che segue più fedelmente SH, a questo punto entra il re, e la regina esclama: «Ahi lassa! Eccola, o re: non la ravvisi?».
[207] In CR: «li».
[208] La precisazione «prima della sua metamorfosi» si trova solo qui. In CR viene invece aggiunto «un dì», In SH è semplicemente: «They say the owl was a baker's daughter».
[209] In CR: «Se di ciò chiede alcun, così rispondi».

Ma colei che zitella a lui va
Se ritorni zitella chi il sa?
Regina. Povera Ofelia![210]
Ofelia. Voglio dirla tutta attenti[211].
Oh! pei santi che sopra ci stanno
Dì? Vergogna non hai dell'inganno?
Sol ch'ei possa il garzon fa così
Trista lei che[212] l'amore tradì.
Ma tu allor dopo avermi sedotta
Di sposarmi la fé non hai rotta?
Oh! serbata t'avrei la mia fé
Ma venirne al mio letto perché?[213]
Pazienza, pazienza i miei occhi piovono lagrime nel saperlo sepolto, sepolto...Vieni mio cocchiere! Buona notte Signora! Buona notte Signore! (via)
Re. È un veleno di profondo dolore che nasce dalla morte di suo padre, e credete Regina, quando i dolori vengono non vengono come spie ad uno ad uno ma a legioni[214] (Rumore d'armi di dentro). Che rumore è questo?

---

[210] Le battute che la regina intercala alla filastrocca sono diverse nei due copioni (qui, per esempio, in CR si legge: «Ofelia! Oh sventurata…».

[211] In CR è: «Ascolta il fine».

[212] In CR è, più logicamente, «cui».

[213] In CR, che anche in questo caso è più fedele a SH, si inserisce a questo punto la battuta del re: «Da quanto tempo è giunta a tale?». E poi viene mantenuta la frase di Ofelia: «Io spero / Che tutto a ben verrà». Poi continua, con un'aggiunta successiva al verso: «Di pazienza abbiam bisogno». E ancora, seguendo più fedelmente SH: «Ma che far poss'io / Se non pianger pensando che l'han messo / Nella gelida terra?... Il mio fratello / Ben lo saprà; del vostro buon consiglio / Grazie a voi rendo… Andiamo. Il cocchio mio! / O dame, buonanotte. Buonanotte o dame».

[214] CR segue più fedelmente SH continuando con una ricognizione della situazione, e accennando anche al fatto che Laerte è spinto alla vendetta dal popolo. Neppure CR riprende però la metafora shakespeariana delle orecchie come porte percettive attraverso le quali si insinuano i veleni della maldicenza («Her brother is in secret come from France, / Feeds on this wonder, keeps himself in clouds, / And wants not buzzers to infect his ear / With pestilent speeches of his father's death»). CR preferisce ricorrere alla metafora implicita del vento della maldicenza: «Quell'ardente Laerte a noi di Francia / Già ritorna e s'avvolge di mistero. / E fra le turbe aggirasi che cupe / Avvelenate accuse a lui soffiando / Lo spingono a vendetta».

Scena 5
Marcello e detti

Marcello. Laerte nell'eccesso del suo dolore urta e rovescia le nostre guardie. Il popolo lo chiama Re e grida a tutta voce: Eleggiamo Laerte nostro Re[215] (via)

Scena 6
Laerte armato e detti[216]

Larte. Dove è questo Re? Or tu rendimi mio padre.
Re. Per qual ragione Laerte incitare tale rivolta?
Laerte. Dov'è mio padre?
Re. È morto.
Laerte. Come morì mio padre? Lungi da me ogni vincolo d'obbedienza, voglio piena ed intera vendetta della morte del padre mio.
Re. Laerte se desiderate la verità sulla morte di vostro padre, dovrà per questo la vendetta vostra trascinar seco l'amico ed il nemico? L'innocente ed il colpevole senza distinzione? (Rumore di dentro)
Laerte. Che rumore è questo?[217] [f. 32]

Scena 7
Ofelia ornata bizzarramente di fiori e detti.

Laerte. Oh! febbre ardente infiamma dispera [?] il mio cervello! Lacrime corroditrici abbruciate i miei occhi e distruggete il senso della mia vista! Pel cielo la perdita della sua ragione sarà scontata con vendetta di sangue![218]

---

[215] In SH il resoconto è fatto dal messaggero. In CR, che segue più fedelmente SH, il pezzo è più lungo e pronunciato dal capitano. In SH la regina paragona poi il popolo danese a dei cani sulla falsa pista della selvaggina («How cheerfully on the false trail they cry! / O, this is counter, you false Danish dogs!»), immagine ripresa in CR, che attribuisce però la battuta al re: «Oh stolti! Come / Veltri perduti dietro falsa traccia / Costor latrando vanno».

[216] Sia in SH che in CR si fa riferimento ai danesi che seguono, incitandolo, Laerte, che però ordina loro di restare fuori. Maggi elimina invece questo riferimento di carattere politico.

[217] Lo scambio di battute fra il re e Laerte viene ridotto all'essenziale, per conferire rapidità all'azione, mentre CR segue più fedelmente SH.

[218] Anche qui il testo è più succinto rispetto a SH e a CR.

Ofelia. Sulla scoverta bara lo recarono...
Ahi! più non è no più non è
Sulla sua fossa cadde una lacrima[219].
Laerte. Sorella mia.
Re. Infelice.
Ofelia. Che dici tu di sorella? [?]... Addio restane [?].
Laerte. Se tuttavia ti restasse il senno e mi spronassi alla vendetta con assennate parole, non potresti commuovermi di più.
Ofelia. Ora è tempo di gioia. In terra mettetelo in terra.
~~Laerte. Nulla vi è di più grande di questa sua demenza.~~[220]
Ofelia. Questo è ramerino l'erba del ricordo. Oh! ve ne prego amate e ricordate. Questo è il fiore del pensiero – amate – ricordate e pensate[221].
Laerte. Ofelia!...[222]
Ofelia. Tenete questo gelsomino e questa ruta, lasciatene un poco anche a me; nei dì festivi possiamo dirla erba di grazia. Vorrei darvi una viola mai ahimé! mio padre è morto, ella si è inaridita. Dicono che non morì da giusto:
Il caro e buon Roberto
È tutto il mio tesor[223].
Re. Come è straziante il suo stato![224]
Ofelia... Ma non potrà dunque tornar mai più?
Morì e non torna quel tuo diletto...[225]
Or vanne pure di morte al letto
Ch'egli più mai non tornerà.
Bianca qual neve la barba avea
La chioma un ~~biondo~~ bianco lino parea[226]

---

[219] In CR i verbi sono declinati al presente: «recano», «cade».
[220] La battuta è conservata, quasi uguale, in CR.
[221] Qui i due copioni differiscono nella formulazione dello stesso concetto; evidentemente Maggi non riprende il copione di Carcano per Salvini.
[222] CR aggiunge: «Oh quanta / Ragion nella follia» (in SH si legge: «A document in madness – thoughts and remembrance fitted»).
[223] Questi ultimi due versi sono identici in CR.
[224] In CR si legge: «In lei l'affanno, il patimento è bello; / Bello saria con lei l'abisso eterno», che traduce in una sorta di estetismo poetico il concetto shakespeariano: «Thought and affliction, passion, hell itself / She turns to favour and to prettiness».
[225] CR presenta piccole varianti («Non potrà» e «Morì, non torna»).
[226] In CR è «biondo».

Egli partia, partia per sempre!...
Invan, mio cor, così te stempre!
Dell'alma sua Signor Pietà!
Io prego Dio che egli vi accompagni sempre
Qual neve alpina bianco è il suo manto
Tutto cosparso di dolci fior [f. 33]
Sulla sua tomba il [ctr li?] nutre il pianto
E la rugiada del puro amor (via)[227]
Laerte. Vedi ciò Re del Cielo?
Re. Laerte! il vostro cordoglio è santo; ma non dovete mescermi colla cagione dei vostri mali. I miei più fidi intanto veglieranno su tua sorella. Andate (via la Regina e tutti)[228]. Io stesso desidero restituire al vostro spirito la perduta calma e mi dovete dare nel vostro cuore un posto d'amico. Sappiate che l'uccisione del vostro nobile padre insidiava alla mia vita...[229]
Laerte. Egli stesso! e dov'è dunque?
Re. Esiliato dalla Danimarca.
Laerte. Ma saprò trovarlo!
Re. Attendi ancora. La Regina sua madre non vive che pe' suoi occhi e il popolo istesso lo adora.
Laerte. Che sento! È Amleto adunque? E per lui avrò perduto padre e sorella? Ma il tempo della vendetta arriverà![230]
Re. Lasciatene a me il pensiero. Già ve l'ho detto; anch'io per me ho tremato e tremo. Ed ora seguitemi. Chi giunge?[231]

---

[227] Altre piccole varianti prive di importanza rispetto a CR («v'accompagni», «gli nutre», «È la rugiada»), a riprova del fatto che si tratta di una ripresa. I versi a partire da «Qual neve alpina» in CR sono aggiunti a lato.

[228] In CR qui finisce la scena VI e inizia la VII, ma un intervento successivo è poi cancellata la nuova scena, a indicazione del fatto che i personaggi restano gli stessi (a parte Ofelia che se n'è andata).

[229] Qui il copione tende ad anticipare la spiegazione del re a Laerte, conferendo una maggiore verosimiglianza alla sua autodifesa.

[230] In CR si legge: «Che mai sento? È Amleto. / Per lui padre e suora, ahimè! Perdei, / Per lui, misero e solo in sulla terra…/ Oh! Vendetta, vendetta!». Queste battute, con le quali Laerte esprime la sua meraviglia nel venire a sapere che il colpevole è Amleto, non esistono in SH, dove non viene esplicitato il momento della rivelazione. In entrambi gli adattamenti si è sentito il bisogno di rendere più verosimile il dialogo, sottolineando allo stesso tempo uno snodo psicologico cruciale per il personaggio di Laerte.

[231] Sia qui che in CR si preferisce rielaborare la struttura del testo in funzione

Scena 8

Marcello e detti[232]
Marcello. Un messaggio di Amleto per V.M.
Re. D'Amleto? Chi lo portò?
Marcello. Dei marinai a quanto intesi.
Re. Laerte voi pure l'udite. Lasciateci. (Marcello via). "Alto e potente sovrano. Saprete che sono sbarcato nudo nei vostri stati. Domani chiederò il favore di essere presentato ai vostri occhi e allora, dopo di aver implorato il vostro perdono, vi narrerò la cagione del mio inaspettato e strano ritorno.
Amleto [ctr]. Che vuol dir ciò? Anche gli altri sono dessi tornati ovvero è qualche equivoco e nulla di verità?
Laerte. Non saprei ma lasciatelo venire. Questa novella rianima tutto il mio coraggio abbattuto[233]. Lo vedrò dunque e potrò dirgli una volta: fosti tu che uccidesti mio padre.
~~Re. Così fu sventato il mio progetto? Oh! ma se questo fatti altri ne saranno ben più sicuri. Venite Laerte.~~
~~Laerte. Mio Re sacro mi siete, ma se vorreste deludere la mia vendetta, facilmente oblierei che vi sono suddito.~~
~~Re. Venite e vedrete se amico vi sono! Sceglierete a piacere vostro i più savi dei vostri amici che mi udiranno e giudicheranno fra voi e me (via). (questa e le parti sotto sono cancellate a penna e non come al solito a matita)~~
Re. Se così è volete lasciarvi guidare da me? [f. 34]

~~Scena 9~~[234]
~~Orazio e Marcello~~

~~Orazio (con precauzione). Non vi è alcuno vieni.~~
~~Marcello. Ecco la lettera.~~

---

di una maggiore continuità del dialogo fra il re e Laerte, eliminando e spostando scene che lo inframezzano (vedi nota 226).

[232] In CR, come in SH, è un messaggero a consegnare la lettera.

[233] In CR si legge: «Io sento rinnovarmi in cor la piaga».

[234] Viene posposta e poi eliminata la scena in cui dei marinai (introdotti da un servo) consegnano a Orazio la lettera di Amleto, nella quale egli racconta di essere stato fatto prigioniero da una nave corsara mentre Rosencrantz e Guildenstern hanno continuato il loro viaggio verso l'Inghilterra (qui scena 9). Anche in CR viene eliminata. Come in altri casi, la soppressione serve soprat-

~~Orazio. E chi la recò?~~
~~Marcello. Un marinaio.~~
~~Orazio. Puoi dedurne l'autore?~~
~~Marcello. Credo Amleto.~~
~~Orazio. Possibile?~~
~~Marcello. Pel medesimo mezzo ricevetti altra lettera pel Re.~~
~~Orazio. Che vorrà dir ciò?~~
~~Marcello. Leggi.~~
~~Orazio (legge). "Ci eravamo da poco posti in mare quando un pirata d'aspetto guerriero ci diè la caccia e son rimasto solo loro prigioniero. Parti, vieni tosto a trovarmi colla stessa celerità con cui fuggiresti la morte. Debbo confidare al tuo orecchio parole che ti renderanno muto di stupore. L'onesto marinaio cheti reca questa ti condurrà nel luogo dove io sto. Addio. Quello che tu conosci per tuo amico. Amleto." Dov'è il marinaio?~~
~~Marcello. Aspetta.~~
~~Orazio. Andiamo (via Orazio e Marcello)~~

Scena 10
Re e Laerte

~~Re. Ora che siete convinto della mia innocenza, acconsentitemi di accordarmi la vostra pazienza e opereremo di concerto per far ottenere al vostro cuore la soddisfazione che gli è dovuta.~~
Laerte. Sì, purché non mi parliate di pace.
Re. Io vi parlerò della sua morte. Statevene nel vostro appartamento. Amleto tornando saprà che siete qui. Noi l'attornieremo di persone che vanteranno la superiorità vostra, a ~~schernire~~ schermire insieme vi condurremo e faremo una scommessa sul vostro valore. Conosco Amleto. Egli è senza precauzioni, generoso, incapace di sospetti e di astuzie non guarderà le armi talché vi sarà facile con un po' di destrezza scegliere una spada non ispuntata e con un colpo ben diretto restituirgli ciò che diede al padre vostro[235].

---

tutto a evitare l'interruzione di tensione drammatica. In SH questa scena intercala infatti il dialogo fra il re e Laerte, che poi riprende: lo spettatore deve quindi immaginare che la conversazione continui e che proprio nella parte che non viene esplicitata avvenga la rivelazione che Amleto è il colpevole (come si evince dalla battuta di Laerte: «It well appears»). Le esigenze di verosimiglianza prevalgono insomma sulla fedeltà alla sequenza delle azioni.

[235] Questa parte, ancor più del precedente dialogo fra il re e Laerte, è rielabo-

Laerte. Farò quel che dite e con tale intento avvelenerò la punta della mia spada.
Re. Ciò gioverà allo scopo. Faremo una scommessa solenne sulla valentia d'entrambi[236] e allorché nel calore dell'assalto Amleto chiederà da bere io avrò all'uopo una tazza preparata e per poco ch'egli vi bagni le labbra, e per avventura sfugga al vostro ferro, avvelenato a questo secondo mezzo non sfuggirà. Ebbene dolce Regina? [f. 35]

Scena 11
Regina e detti.

Regina. Una sventura incalza l'altra. Ahimé! Laerte vostra sorella è morta.
Laerte. Come?
Regina. Sulle sponde del vicino ruscello ~~sorge un salice che specchia le sue pallide foglie nel cristallo dell'onda.~~ Ella era andata ~~colà~~ recando ~~seco fantastiche ghirlande di ranuncoli, ortiche, margherite, al momento in cui cercava di appendere la sua selvaggia corona alle fronde piegate, l'insidioso ramo a cui appoggiava il piede~~ per appenderle ai rami d'un salice ma questo si ruppe e ~~tutti i suoi trofei di verdura~~ caddero ~~con lei~~ nella onda (aggiunto a matita "e si annegò"). ~~Le sue vesti aprendosele intorno la sostennero per qualche tempo sulle acque ma poi inzuppate dall'onda bevuta trascinarono l'infelice in fondo alle acque dove è spirata.~~[237]

---

rata e molto ridotta rispetto all'originale shakespeariano in entrambi i copioni, che differiscono nella formulazione ma non nella sostanza; in entrambi è Laerte a suggerire il veleno, come in SH. Ciò conferisce al personaggio una maggiore autonomia e capacità decisionale rispetto al testo shakespeariano, dove invece è quasi soltanto uno strumento del potere, sebbene suo malgrado.

[236] CR elimina il riferimento alla scommessa.

[237] In CR, che segue più fedelmente SH, la descrizione è più estesa: «Là, sull'estremo / Margine del ruscello un salcio pende / Ed i pallidi rami ne riflette / Il cristallo dell'onda. Ora, con uno / Di que' rami fantastiche ghirlande / Di ranuncoli, viole e margherite / Ella stava tessendo. – E poi tentava, / S'aggrappando, attaccar quella corona / D'agresti fiori alla pendente fronda; / Ma il fatal ramo si schiantò; la misera / E 'l suo trofeo gentil caddero insieme / Nel doloroso fonte; ecco le vesti / Si gonfiano; e, di Najade a sembianza, / La sorreggon per poco a fior dell'onda; / E intanto ella cantava in flebil metro, / De suo periglio inconsapevol quasi, / Mesti frammenti d'antiche canzoni, / Come se, nata su quel margo, fosse / Del liquido elemento abitatrice. / Ma questo a

Laerte. Povera Ofelia! Vorrei raffrenare queste lagrime ma vani sforzi... La natura fa sentire i suoi diritti[238]. Allorché queste lagrime saran vergate, nulla più resterà in me di femminile. Addio, Signore. Avrei parole di fuoco da proferire se questi pianti insensati non le soffocassero.
Re. Il dolore ora trionfi sull'ira, ma poi...
Laerte. Vendetta!...[239]

fine dell'atto Quarto [f. 36]

Atto Quinto
Quadro unico
Scena 1
Il cimitero
Due becchini[240]

~~1 becchino. Devo seppellirti in terra santa chi va volontariamente~~

---

lungo non durò; si fanno / Gravi le vesti per l'onda che bevono / E l'infelice, aimé! da quel söave / Suo lamento strascinano, all'immondo / Grembo di morte». Il passo ripropone la traduzione del Carcano con pochissime varianti (fra cui «viole» al posto di «ortiche») e un solo taglio («e di que' lunghi / Purpurei fior, cui dan villano nome / I liberi pastori, che le caste / Nostre fanciulle usan nomare invece / Diti di morto»). La valenza lirica della descrizione è evidente e se Maggi rinuncia a proporla sulla scena è forse perché non la riteneva adatta alle doti dell'attrice (la cui parte è generalmente ridotta) o ai gusti del pubblico. Preferisce di fatto far fluire più rapidamente l'azione, rinunciando a questo momento di lirica commozione.

[238] In CR si legge anche, seguendo la traduzione del Carcano, «Onta si nomi per ciò ch'essa chiede», in riferimento all'atto di piangere di cui si vergogna (in SH: «Let shame say what it will»), ma la frase è poi posta in un riquadro, quasi certamente per eliminarla in quanto poco comprensibile.

[239] Anche in CR Laerte conclude con questa esclamazione, che non c'è in SH, dove le sue parole di fuoco («a speech o'fire») sono impedite dal pianto. In SH a concludere è invece il re, che invita la regina a seguire Laerte, aggiungendo: «How much I had to do to calm his rage. / Now fear I this will give it start again; / Therefore let's follow». Il passo rivela l'ipocrisia e la doppiezza del re anche nei confronti della regina, alla quale nasconde il fatto di avere incitato Laerte alla vendetta.

[240] In CR si legge: «Atto quinto. Scena I. Atrio del castello; nel fondo, chiostro con alcune tombe. (Si ode il canto di ~~due villani~~, che scavano una fossa nel giardino). Amleto e Orazio vengono nell'atrio».

~~all'altro mondo?~~
~~2 becchino. Ti dico di sì. Apri la fossa. Il Giudice afferma che deve avere una sepoltura cristiana.~~
~~1. becchino. Come ciò se pure non s'è annegata per caso?~~
~~2 becchino. E fu appunto così.~~
~~1 becchino. Si è annegata volontariamente e qui sta il nodo. Se io mi annego apposta faccio un'azione e un'azione ha tre branche agire, fare ed eseguire. Dunque conchiudo che si annegò di proposito.~~
~~2 becchino. Sì ma ascoltami degno scavatore.~~
~~1 becchino. Aspetta. Qui sta l'acqua e qui sta l'uomo. Se l'uomo va all'acqua e si annega vuol dire che ci va capisci? Ma se invece l'acqua va a lui e lo annega vuol dire che non è lui che s'è annegato. Se non si è annegato vuol dire che non è colpevole della propria morte.~~
~~2 becchino. Ma è questa la legge?~~
~~1. becchino. Sì è la legge e l'applica il giudice.~~
~~2. becchino. Vuoi che te la dica schietta? Se non fosse stata una gentildonna non avrebbe avuta una sepoltura cristiana.~~
~~1. becchino. Ora cogli nel segno. Ed è cosa deplorabile che ai grandi sia lecito in questo mondo di annegare e di appiccarsi a loro talento più che agli altri poveri cristiani. Vieni mia vanga. Non vi sono gentiluomini più antichi dei giardinieri, dei marragiuoli [?] e dei becchini che tengono infine la professione d'Adamo.~~
~~2 becchino. Anche Adamo era gentiluomo?~~
~~1. becchino. Fu il primo che portasse armi.~~
~~2 becchino. Come? Se non ne aveva?~~
~~1. becchino. Sei un pagano? Non sai la scrittura? La scrittura dice che Adamo zappò; ora poteva egli zappare senz'armi? Ti farò un altro quesito e se non rispondi confessati.~~
~~2 becchino. Sentiamo.~~
~~1 becchino. Chi fabbrica con più solidità? Il muratore, il costruttore di navigli o il carpentiere? [f. 37]~~
~~2 becchino. Quegli che fa le farite [?] perché l'opera sua deve servire ai mille cadaveri che vi si appendono.~~
~~1 becchino. Affé [?] di Dio mi piace il tuo spirito! Ma quando ti sia posto questo, questo rispondi. Il becchino. Le case che questi fa durano fino al dì del giudizio. Ora va da Ionghan [?] e portami un bicchieri di liquore.~~ [cancellato con penna nera][241]

[241] Diversamente che in CR, qui il dialogo fra i due becchini, che disquisiscono con arguzia sulla morte di Ofelia, impiegando giochi di parole e ragionamenti

(2 becchino via) 1 becchino si pone a zappare cantando.
Nella mia giovinezza allor che amai
Trovai che dolce cosa gli è l'amore
Ma quanto allo sposar ci ripensai
Che troppo seria cura ella mi pare[242].

scena 2
Amleto, Orazio e detto

Amleto. Costui non ha alcun sentimento di ciò che fa[243].
Orazio. L'abitudine gli à reso famigliare la sua ~~abitudine~~ professione
Amleto. È vero che la mano che lavora meno è quella che ha il tatto più squisito[244].
1 becchino. Ma la furtiva sen venne e già m'afferra
La ria vecchiezza coll'adunco artiglio
E mi trascina in una buia terra
Ove non ho più mente né consiglio[245]

---

raffinati, viene dapprima mantenuto ma poi eliminato, probabilmente a seguito di un riscontro negativo da parte del pubblico, che non poteva ancora concepire simili mescolanze di registri linguistici e di genere. La scena è stata spesso tagliata, almeno fino alle versioni del Novecento, anche perché è stata a lungo ricondotta a una mera, inopportuna comicità, mentre il *wit* dei due becchini fa da contrappunto alle provocazioni da *fool* di Amleto.

[242] Anche in CR l'atto comincia con il becchino che scava a canta. I versi sono quasi uguali, con piccole varianti («Amai, che dolce cosa egli è l'amare!»).

[243] Ancora una volta, mentre i versi sono quasi uguali a CR, le battute differiscono. In CR si legge: «Non ha costui di sua fatica il senso? / Egli scava una fossa e va cantando!»

[244] In CR Amleto aggiunge un riferimento, che non esiste in SH, allo stato d'animo che gli provoca la canzone: riaffiora in modo evidente l'intento di dare una connotazione patetico-affettiva al personaggio di Amleto, con implicito riferimento (vista la tematica amorosa della canzone) al legame sentimentale con Ofelia, che in SH è del tutto marginale ma che i primi adattamenti italiani dell'Ottocento tendono ad accentuare (sulla scorta della prima riscrittura francese di Jean-François Ducis, in cui la storia d'amore fra i due costituisce un motivo essenziale della vicenda). Il sentimentalismo di Amleto viene invece molto stemperato, se non azzerato, nell'adattamento di Maggi.

[245] Anche in questo caso i versi sono identici, tranne che per la punteggiatura, a CR, dove però sono posti in un riquadro e cancellati insieme a quelli, qui omessi, dell'altro becchino («Una vanga, una zappa; sì una zappa»), che in SH fanno parte di una canzone successiva, qui ripresa poco più avanti.

(Leva un teschio)
Amleto. Quel cranio ebbe un tempo una lingua che poteva cantare. Colui lo caccia contro la terra come se fosse il cranio di Caino. Eppure poteva essere la testa di qualche politico, la testa di qualcheduno che forse si credeva capace d'ingannare lo stesso Dio. Dì ciò non è possibile?[246]
Orazio. Ciò è possibile.
Amleto. O di un cortigiano che sapeva dire tutte le mattine: Buongiorno, mio Signore, come sta V.A. Non può essere anche?
Orazio. Può essere.
Amleto. Ed ora appartiene a monsignore verme, scarno, deforme e mutilato dalla vanga ~~deforme~~ brutale di un beccamorto.
1 becchino. Una vanga ed una zappa sì una zappa
Ed una vanga ed un lenzuol per cappa
Ed un fossolungo sei e largo un piede
Affé [?] l'ospite mai di più non chiede
(Leva un cranio)[247] [f. 38]
Amleto. Eccone un altro. Sarebbe forse il cranio di un avvocato? Dove sono le tue cabale, le tue sottigliezze i tuoi sofismi? Perché? Perché permetti che questo crudele ti trinci la testa con la sua zappa infangata? Perché non gli muovi lite per cagione di vie di fatto? Ahimé! Egli era forse un gran trafficatore di terreni con le sue obbligazioni, le sue cauzioni i suoi patti di ricupero [?]. Ecco a che si ridusse tutta la sua attività. A raccogliere dal sepolcro un cranio pieno di polvere. Per qual uomo scavi tu questa fossa marrajuolo?[248]
Becchino. Non è per un uomo, Signore.
Amleto. Per qual donna dunque?
Becchino. Né per una donna tampoco.
Amleto. Chi deve essere sepolto in essa?
Becchino. Una che fu donna, Signore, ma, pace all'anima sua, ella è morta.
Amleto. Come è esatto nel suo linguaggio costui! Discorramogli con

[246] In CR questa battuta è omessa.
[247] In CR sono eliminati i versi e si legge solo «Il villano getta un altro teschio».
[248] In CR, dopo la riflessione di Amleto, diversa nella formulazione ma uguale nella sostanza, c'è un ulteriore scambio di battute con il becchino, ripreso da SH, in cui il villano cerca di tenere testa al principe nei giochi di parole (su a chi appartiene la tomba), al punto da affermare: «pur saprò bene / Darvi la rimbeccata». In SH lo scambio di battute salaci col becchino è comunque più esteso e continuato.

precisione e diverremo giuoco ai suoi equivoci[249]. Da quando in qua fai il beccamorto?
Becchino. Sempre dal dì in poi che il nostro ultimo Re Amleto vinse il Forte Braccio.
Amleto. E quanto tempo sarà?
Becchino. Non lo sapete? Non v'è imbecille che non sia in istato di dirvelo. Fu in quel dì ancora che nacque il giovine Amleto, che è divenuto pazzo ed è stato mandato in Inghilterra.
Amleto. Davvero? E perché mandarlo in Inghilterra?
Becchino. Perché era pazzo, là troverà il suo senno e se non lo trova non ci sarà gran male.
Amleto. Perché?
Becchino. Perché nessuno si accorgerà che sia pazzo essendo come lui pazzi tutti gli abitanti di quel paese.
Amleto. Quanto tempo rimane un uomo sepolto prima che sia distrutto?
Becchino. Se non è consumato dai vizii, prima di morire, si conserverà otto o nove anni[250]. Guardate questo è un cranio di un uomo sepolto son già ventitre anni.
Amleto. Chi era egli?
Becchino. Il più bizzarro spirito; indovinate?
Amleto. In verità non saprei.
Becchino. Questo cranio, Signore, fu di Iorik buffone del Re[251].
Amleto. Questo?
Becchino. Sì questo.
Amleto. Ohimè! Povero Iorik! l'ho conosciuto Orazio; un buffone compagnevole, l'immaginazione più profonda. Ei mi ha portato mille volte sulle braccia ed ora [f. 39] la sua vista mi empie di orrore e mi fa battere il petto. Qui stavano quelle labbra che ho baciato non so

---

[249] In CR si legge: «Come avveduto e franco è quel ribaldo! / Convien parlargli per filo e per segno / O coll'ambiguo motteggiar ne ammazza». In SH la metafora è molto più pregnante e si riferisce al diffuso impiego del linguaggio come strumento di provocazione: «By the Lord, Horatio, these three years I have took note of it: the age is grown so picked that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier, he galls his kibe».

[250] In CR, che segue più fedelmente SH, è mantenuto il riferimento al conciatore di pelli, il cui cadavere, a detta del becchino, si conserva più a lungo di quello di altri uomini, poiché è più abituato a resistere all'acqua.

[251] In CR, come in SH, il becchino ricorda che il buffone gli aveva tirato in testa un fiasco di vino del Reno.

quante volte. Povero Yorik! Dove sono ora i tuoi motti? i tuoi canti? Le tue follie che rallegravano quanti ti stavano intorno? Ora non puoi neppure schernire a questo sconsolato tuo ghigno, non più gote non più bocca, va a posare nel gabinetto della mia bella e dille che tutto il suo minio non la sottrarrà da sì graziosa catastrofe[252]. [Aggiunto a matita: "Fa che ella rida a questa idea"] Orazio!
Orazio. Signore!
Amleto. Credi tu che Alessandro avrà così triste fisonomia sotto terra?
Orazio. Lo credo.
Amleto. Ed anche un uguale odore? (Getta il cranio) Orazio! A quali vili usi possiamo essere destinati! La nostra immaginazione seguendo le auguste ceneri di Alessandro potrebbe vederle impiegate a ristoppare il foro di una botte[253].
Orazio. Sarebbe un modo troppo strano di considerare.
Amleto. No per mia fè, modesto, è cogliere nel segno[254]. Così diremo: Alessandro morì. Alessandro fu sepolto. Alessandro ritorni polvere... la polvere è terra..... dalla terra si fa l'argilla.... e chi vieta che quest'argilla non sia stata adoperata per turare un barile di birra? Il gran Cesare morto è trasmutato in creta e chi sa che questa creta, quest'argilla che un dì aveva dominato il mondo tutto, non abbia servito a intonacare un muro per allontanare il soffio delle brezze assiderate?[255] ... ma silenzio... si avanzano il Re, la Regina, i cortigiani... e chi

[252] In CR viene omesso il riferimento al belletto, inutile orpello di fronte alla morte. In SH l'allusione è rivolta da Amleto a Ofelia, che in quel momento rappresenta per lui il genere femminile («Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that»).

[253] La battuta è omessa in CR.

[254] In SH Amleto fa riferimento anche alla verosimiglianza (*likelihood*), quasi a sottolineare il carattere concreto e tangibile delle sue riflessioni sull'esistenza, che non sono indotte da un desiderio di filosofare su entità astratte ma ricercano l'essenza delle cose al di là delle apparenze e da ogni tentazione metafisica.

[255] In CR si legge: «A quali abbietti / Usi servir possiamo Orazio mio! / Alessandro è sepolto, e tornò in polve. / La polve è terra; e della terra istessa / Si fa l'argilla… Cesare Imperador, fatto cemente, / Ora un breve pertugio appena serra; / La creta che tremar fece la terra / Difende un muro dal fischiar del vento». Entrambi i copioni, dunque, seguono piuttosto fedelmente SH («Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust; the dust is earth, of earth we make loam, and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel? Imperious Caesar, dead and turned to

seguono?[256] Ritiriamoci in disparte.

Scena 3

Il Re, la Regina, Laerte e seguito che accompagni un catafalco in cui è Ofelia e detti.

Laerte. Quale altra cerimonia rimane?[257]
Amleto. È Laerte.
Laerte. [aggiunto a matita: "Oh Ofelia"] Sulle tue membra sì leggiadre e intemerate spuntino le viole.
Amleto. Non è un sogno questo? Essa è la bella Ofelia!
Regina. I dolci fior a te di o fior di dolcezze. Addio per sempre. Te un dì sperai sposa di Amleto, ed ebbi fede di ornare, o dolce fanciulla, il tuo talamo nuziale di questi fiori che ora spargo sopra la tua tomba.
Laerte. Tutto il peso del dolore ricada sul capo di colui che con infame atto il tuo senno gentile a te rapì[258].
Amleto. Chi è colui che sfoga il suo cordoglio con impeto sì forte e adopra sì acute voci di affanno ad imprecare. Io sono Amleto il Dano

---

clay, / Might stop a hole to keep the wind away. / O that this earth which kept the world in awe / Should patch a wall t'expel the winter's flaw»). La battuta è essenziale alla *Weltanschaung* di Amleto, che anticipa in qualche modo il pensiero scientifico. Amleto è inquieto e curioso, pieno di immaginazione e allo stesso tempo attento alla sostanza materiale delle cose, senza possibilità salvifiche di trascendenza dalla misera e brutale realtà organica dei corpi. Come con l'immagine del re che può compiere un viaggio di stato attraverso le budella di un mendicante, Amleto fa una riflessione filosofica sull'esistenza mettendo a nudo la realtà materiale, senza ipocrisie e travestimenti.

[256] In CR, prima di questa battuta che interrompe la scena erano stati inseriti e poi cancellati alcuni versi dei becchini, che se ne vanno cantando. Era forse un modo per chiudere la scena con una canzone come in SH, dove però è lo stesso Amleto a recitare a mo' di filastrocca il riferimento a Cesare Augusto. Ma far cantare Amleto dopo una profonda riflessione filosofica sembrava forse inopportuno agli adattatori dell'Ottocento.

[257] In CR, che segue più fedelmente SH, prima della battuta di Laerte si legge il commento di Amleto davanti al corteo funebre: «E a chi van dietro? E per chi mai tal rito / Cui non precede il santo segno? Oh! Certo / È la salma d'alcun che disperato / La sua vita troncò; né d'umil grado / Ei fu. Meco ti cela e attenti stiamo».

[258] In CR Laerte aggiunge, sulla scorta di SH: «Ah! Colla terra no, non la coprite / Prima ch'io non la baci un'altra volta!».

Prence. [f. 40]
Laerte. Ed osi tu spirar quest'aura e calpestare questo sacro terreno con piede profano? Non sai che ho giurato la tua morte? (Si avventa su Amleto)
Amleto. Che ardisci (Lottando)
Re. Li separate.
Regina. Amleto! Laerte
Orazio. Signori! (sono divisi)
Amleto. Io giuro di battermi con lui!
Regina. Per qual cagione o figlio?
Amleto. Ofelia amai né potrebbe l'amor di mille fratelli uniti insieme pareggiare l'immenso amor di Amleto.
Re. Oh! vedi, egli delira!
Amleto. Laerte che vuoi tu? Vuoi lagrimare? Vuoi combattere, digiunare, lacerarti a brani? Lo stesso voglio pure anch'io. Vuoi balzare in quella fossa seppellirti con essa? Fallo, lo farò anch'io[259].
Regina (a Laerte). Perdona al suo delirio[260].
Amleto. Oh! non rispondi? Sempre t'amai ma non importa. Abbi tu la forza di Ercole! il gatto miagola, latra il cane ed ha ciascuno l'ora sua (via).
Re. Orazio, seguitelo tosto (Orazio via). Pazienza Laerte! i disegni nostri avran compimento[261].

fine dell'atto Quinto [f. 41]

[259] In CR, nel margine del foglio, accanto alle battute di Amleto, è aggiunto a matita: «1° segno».
[260] In CR è aggiunto, sulla scorta di SH ma sintetizzando il concetto: «È febbre in lui che poco dura; e in breve / Tacito e cupo tornerà».
[261] In CR è aggiunto un passo inventato e non ripreso da SH: «Tu l'udisti? Il suo senno ognor più fugge. / Ma in me poni tua fede, e il nostro intento / Sarà in breve compiuto. Ei nella reggia / Fra poco riederà, quando in sen taccia il sovvenir dell'infelice estinta: / E la farem che in questo dì pur segua / la simulata sfida. Or meco vieni». La frase da «Ei nella reggia» a «simulata sfida» è posta in un riquadro, forse per indicare una possibile soppressione. Il re si rivolge poi a Gertrude e conclude con l'allusione al monumento funebre di Ofelia che si trova anche in SH. Accanto alle sue ultime parole, nel margine destro, è aggiunto a matita: «2° segno».

Atto 6
Quadro unico
scena 1. Sala del trono. Amleto e Orazio[262]

Amleto. Sì, amico, grande tela ordivasi contro di me, ma riuscì a nulla il colpo perché io fatto cognito di tutto fuggii di loro mano[263].
Orazio. E Guildesterno?
Amleto. Saprai in appresso. Oh! prudenza! Il Re a vibrare il pugnale da lui affilato si servì d'altrui. Sia frattanto lode all'arder mio mercè il quale potei accorgermi del tradimento. Dietro molte ragioni diverse, come l'interesse della Danimarca, della Gran Bretagna e una quantità di timori nudriti pel mio carattere e per la mia vita io doveva aver morte appena sbarcato in Inghilterra[264].
Orazio. Possibile!
Amleto. (passandogli dei dispacci) Ecco la commissione fatale; leggi a tuo agio. Ma vuoi sapere come mi sono comportato?
Orazio. Ve ne scongiuro.
Amleto. Così circondato da scellerati, il mio cervello aveva concepito il suo piano. Prendo la penna e scrivo un nuovo comando in bei caratteri. Ho supporto una preghiera del Re al Monarca della Gran Bretagna con promessa che la loro mutua amicizia crescerebbe e fiorirebbe come la palma e la pace avvincerebbe i due stati con la sua ghirlanda di spicche [?] e stringerebbe fra essi nodi di unione durevoli, esigendo però che all'apertura del dispaccio senz'alcun esame facesse morire i portatori di tal commissione.
Orazio. E come poteste suggellare un tal comando?
Amleto. Oh! fu ancora l'opera della provvidenza. Portavo meco lo stemma di mio padre, che servì di modello ai suggelli dello Stato.

---

262 In CR si legge l'indicazione che Amleto e Orazio rientrano dal lato opposto.

263 Prima di esprimere lo stesso concetto con una diversa formulazione, forse ispirandosi a un'ambigua allusione di Amleto («So much for this, sir»), e di certo con l'intento di conferire più spessore sentimentale al personaggio, CR fa riferimento alla sofferenza morale di Amleto: «Libero alfine è del dolor l'asilo. / Ancor siam soli», ma le due frasi sono cancellate e sostituite con un più fedele «Omai troppo di questo. E tutta io già svelai / Al fedele tuo cor la rete ascosa / Che avvolgermi dovea. Ma quegli abbietti / Che di miei fidi il nome e le sembianze / Mentiano…».

264 In SH il racconto di Amleto è più lungo e comprende la narrazione delle sue inquietudini una volta in mare, la ricerca segreta delle carte e tutte le vicissitudini occorse durante l'avventurosa traversata.

Piegai lo scritto nella stessa forma dell'altro, v'imposi il medesimo indirizzo e le stesse armi. Dopo ciò lo portai nel luogo ove avevo preso l'altro senza che alcuno si avvedesse del cambiamento.
Orazio. Onde Guildesterno e Rosengratz se ne vanno a morte?
Amleto. Non brigarono essi tal commissione? Da loro medesimi hanno creato tal sorte![265] [f. 42]
Orazio. Qual Re gran Dio!
Amleto. Credi tu ora che a me non tocchi incaricarmi del resto? Un uomo che ha avvelenato mio padre e disonorata mia madre! Che arrampicandosi sul trono ha usurpato il mio seggio e le mie speranze, che ha circondato di lacci la mia vita e mostrata sì indegna perfidia, non sarà giustizia se io lo punisco con questa mano? Delitto sarebbe lasciare tale mostro, obbrobrio della nostra specie, vivente per nuovi misfatti![266]
Orazio. Tacciamo. Chi viene?

Scena 2.
Marcello e detti[267]

Marcello. Mio principe, il nostro Re mi diè l'incarico di parteciparvi cosa, che a suo dire è di alto rilievo.

---

[265] Tutto il dialogo fra i due amici è molto abbreviato in CR, dove si legge soltanto: «Orazio: Rosadorno e Gildsterno? Amleto: Egli appunto. In mia vece, a quella sorte / A cui trarmi dovean costoro ignari. / Or l'uno e l'altro di lor colpe il pondo / Recâro oltre la vita: e di me pure / Ciò che avvenne ben sai».

[266] Anche questo passo, ripreso da SH, è del tutto omesso in CR, dove si accenna invece alla contesa con Laerte: «Orazio: Ma di Laerte / la giurata vendetta?... Amleto: È ver: con lui / Di soverchio trascorsi; e nella mia / Causa ben veggo della sua l'aspetto. / Assai n'apprezzo l'amistà, ma, il credi, / Fu l'insensato suo dolor che dianzi / M'acciecò». Ciò è ripreso dall'ultima battuta di Amleto in SH e omesso da Maggi. In sostanza, entrambi gli adattamenti sfrondano pesantemente il dialogo, al fine di far correre rapidamente l'azione.

[267] Sostanziale variante riduttiva, che elimina gran parte della scena. Latore del messaggio in SH è infatti Osric, personaggio minore ma significativo poiché incarna le peggiori caratteristiche dei cortigiani, come l'untuoso servilismo e la vacua cerimoniosità. Amleto lo definisce un moscerino (*water-fly*), una bestia che è un vizio conoscere ma che siede alla mensa del re, una cornacchia che possiede terre melmose ma fertili («'tis a vice to know him. He hath much land, and fertile. Let a beast be lord of beasts, and his crib shall stand at the King's mess. 'Tis a chough; but, as I say, spacious in the possession of dirt») e lo prende in giro con le sue provocazioni verbali. Dopo che si è congedato, Orazio lo defini-

Amleto. Esponi Marcello.
Marcello. Come ben sapete Laerte è qui, gentiluomo ammirabile, egli è valoroso, lo si potrebbe chiamare la fenice della corte.
Amleto. Ben dicesti, Marcello, Laerte è tale il cui simile non potrebbe aversi che dal suo specchio. Ma ditemi di che cosa v'incombensò il vostro Re?
Marcello. Vuolsi che nessuno possa starsi al paragone coll'armi e il Re ha scommesso contro lui sei cavalli barberi e contro questi Laerte ha depositato sei stili e sei spade di Francia coi loro adornamenti di opera splendida ed ingegnosa.
Amleto. E l'oggetto della scommessa?
Marcello. Siete voi mio buon principe.
Orazio. Come?
Marcello. Il re desidera vedervi in lizza e ove tre sole volte voi siate tocco da Laerte questo sarà il vincitore.
Amleto. Battermi ora?
Marcello. Acconsentite Principe?
Amleto. Di buon grado. Portate qui i fioretti ed abbia luogo lo scontro tanto desiderato dal Re.
Marcello. Prima però che vi scontriate con Laerte la Regina avrebbe caro vi stringeste la mano e così fosse posto in oblio ogni passato rancore.
Amleto. Ella ben m'ammonisce.
Marcello. Principe, abbiatemi in concetto di vostro servo fedele (via).
Orazio. Voi perderete questa scommessa mio principe![268] [f. 43]
Amleto. Non lo credo, vincerò, mi tenni in esercizio. Ora non puoi

---

sce una pavoncella (*lapwing*) che corre via col suo guscio sul capo e Amleto, di rincalzo, osserva: «He did comply with his dug before he sucked it. Thus has he, and many more of the same bevy, that I know the drossy age dotes on, only got the tune of the time and outward habit of encounter – a kind of yesty collection, which carries them through and through the most fond and winnowed opinions; and do but blow them to their trial, the bubbles are out». Trae dunque spunto dall'incontro per lamentarsi del frivolo spirito del tempo, che predilige l'esteriorità vuota, fatta di bolle d'aria destinate ad essere soffiate via. Anche CR elimina Osric, sostituendolo con un messo che si limita a riferire brevemente i termini della sfida (senza accennare alla scommessa del re).

[268] Prima della battuta di Orazio c'è in SH una scena di raccordo, con un messaggero del re che chiede conferma ad Amleto della sua intenzione di battersi, e gli comunica che la regina vorrebbe vederlo scambiare un segno cordiale di saluto con Laerte prima del duello (battuta qui attribuita ad Osric). Anche CR elimina la scena del messaggero.

credere quali angosce opprimano il mio cuore... se mi fermassi ad un'idea[269].
Orazio. Quale idea, mio buon signore?
Amleto. Follia, follia!... Ei sono presagi buoni ad atterrir le femmine.
Orazio. Se provate qualche ripugnanza non vi battete, dirò che non vi sentite bene[270].
Amleto. No, no disprezzo questi cattivi sentimenti presentimenti. Un passero non cade dall'aria senza ordine ~~speciale de~~lla Provvidenza. Se la mia ora è venuta, venire non deve; se venir non deve è venuta; e se non adesso verrà. Basta esser pronti! Poiché nessuno morendo sa quello che lascia, che importa morir prima o dopo? Sia dunque ciò che deve essere.

Scena ultima.
Il Re, Regina, Laerte, Marcello, Bernardo, seguito e Paggi con fioretti e tazze e detti

Re. Laerte-Amleto si stringano le vostre mani[271].
Amleto. Giovine, il mio destino mi rese molto colpevole verso di voi. Tutti questi Signori sanno né vi lo ignorate da qual funesto smarrimento è oppresso il mio spirito[272]; mi corruccio meco stesso, vi chieggo perdono in faccia a tutti e mi dico vostro fratello.
Laerte. Principe, l'anima mia è fatta più calma, vi stringo la mano e mi dico vostro servo[273].
Amleto. Or via, poiché il Re lo vuole, cominciamo il nostro combattimento. No farò che il vostro piastrone [?] e aggiungerò alla gloria vostra un fiore di più.

---

[269] In CR è aggiunto a lato, nel margine del foglio, «1° segno».
[270] In CR si legge: «Oh! Se v'è cosa mai / Che in te repugni a questa interna voce / Obbedisci, ed io stesso al re m'affretto / Per differir lo scontro». È uno dei tanti possibili esempi del mutamento di stile da un copione all'altro, con il ricorso a un linguaggio più quotidiano da parte di Maggi.
[271] CR aggiunge, prima della battuta del re, l'annuncio del messaggero (che non esiste in SH).
[272] CR opta per un più schietto, e più fedele a SH: «io fui percosso da crudel demenza. / Non io, t'offesi; fu il delirio mio: / Sol la demenza sua, dell'infelice / Amleto fu nemica».
[273] Anche qui in SH il discorso di Laerte è un po' più lungo e complesso. CR propone: «E satisfatto io sono. / Sì, benché mia natura alla vendetta / Mi sproni, dell'onor la legge austera / Tuttor m'affrena».

Re. Le armi Marcello (Marcello eseguisce)[274]
Laerte. Questo fioretto è troppo pesante datemene un altro.
Amleto. Questo mi piace[275].
Re. Sapete la scommessa?
Amleto. Sì e mi duole farvela perdere.
Re. Per parte mia sono sicuro di vincere[276].
Orazio. (Principe non vi battete)
Amleto. (Amico, l'onore mi vi costringe, ma se un nuovo tradimento mi si prepara niuno godrà della mia morte)[277] [f. 44]
Re. Si portino le tazze. Se mio figlio nei tre primi colpi toccherà il suo avversario il re berrà alla salute di Amleto e tufferà nella tazza una pietra di maggior prezzo di quelle che sono state portate dai Re sulla corona della Danimarca. In guardia.
Laerte}
Amleto} in guardia (si battono)
Amleto. Toccato.
Laerte. Sì[278].
Re. Amleto bevo alla tua salute (Beve ed agita il veleno nell'altra tazza). ~~Beviamo~~ a te, Amleto[279].

---

[274] In SH è Osric a porgere le armi.

[275] In CR è qui aggiunto un segno che rinvia a uno scambio di battute aggiunto in fondo alla pagina: «Laerte. Questo troppo mi pesa. Ch'io ne provi un altro. Amleto. E questo a me conviene. Sono i fioretti tutti lunghi del par? Cap. Sì mio signore». Questo personaggio minore, il capitano, ritorna in una modifica successiva, a matita, per pronunciare la battuta: «Mirate! La regina svenne!»

[276] Questo scambio di battute fra Amleto e in re non è presente in SH, dove si legge: «King Claudius: Cousin Hamlet, / You know the wager? Hamlet: Very well, my lord. / Your Grace hath laid the odds a'th' weaker side». Amleto fa inoltre riferimento al fatto che il re avrebbe posto uno svantaggio su Laerte, la parte più debole, al che il re risponde che lo ha fatto perché egli ha fatto molti progressi. In CR si fa qui riferimento alla scommessa: «Re: L'armi spuntate a lor porgete. Il pegno. / T'è noto, Amleto? Amleto: Sì, o Signor, tu hai posto / Il maggior premio a chi minore ha possa».

[277] Questo scambio di battute fra Amleto e Orazio non esiste in SH né in CR. La battuta ha la funzione di dare maggiore verosimiglianza al comportamento di Amleto, per non indurre lo spettatore a crederlo ingenuo o avventato e ribadire invece la sua padronanza della situazione.

[278] In SH Laerte nega, e così anche in CR.

[279] In SH il re ordina di dare la coppa ad Amleto, che rinvia l'atto di bere per continuare il duello. CR esplicita l'azione del re: «Fermatevi: mescete. Amleto, è tua / Codesta perla; ed alla tua salute, / Vedi, io bevo. A lui pur date la coppa».

Amleto. Aspettate. Toccato; che ne dite?
Laerte. È vero.
Re. La fortuna sta con noi.
Regina. Amleto, tua madre beve al tuo duello[280]. (Prende la tazza)
Amleto. Grazie, signora.
Re (alla regina) (Non bere)
Regina. ~~(Perché no)~~ (Beve)
Re. (Ella ha bevuto il veleno)
Regina. (offrendogli la tazza) A te Amleto[281].
Amleto. Berrò di qui a poco, signora.
Laerte (ora morrà)[282]
Amleto. ~~Or via al terzo assalto~~ e fate mostra della scienza vostra nel duellare[283]. In guardia (Combattono Laerte ferisce Amleto, questi gli fa saltare il fioretto, lo raccoglie e gli offre il suo).
Laerte. Che mi offrite il vostro fioretto?

---

[280] In CR, come in SH, prima di bere la regina deterge il sudore dalla fronte di Amleto. L'eliminazione di simili dettagli e la concentrazione dell'azione fanno correre la tragedia, nel copione di Maggi ancor più che in quello del Carcano, a un rapido finale. Inoltre, in SH la regina osserva, prima di brindare alla salute di Amleto e bere: «He's fat, and scant of breath. / Here, [Hamlet, take my] napkin, rub thy brows». Si tratta dell'unico riferimento all'aspetto fisico di Amleto, che sarebbe dunque grasso e con poco fiato: un'immagine molto lontana dal pallido, esangue eroe romantico! Snella ed elegante come si addice a un principe nordico, la figura di Amleto risente di una sedimentata tradizione dell'immaginario, che in verità contraddice le indicazioni esplicite del testo riguardo alla sua conformazione fisica.

[281] In SH, invece di offrirgli esplicitamente la tazza, che comunque Amleto respinge come se gli venisse offerta, la regina gli deterge ancora una volta il sudore dalla fronte, azione ripresa in CR e accompagnata da queste parole: «Oh vieni Amleto; io stessa / Vo' tergerti la fronte. Or vedi, mesce / Anch'essa, la regina, alla tua sorte». Al che Amleto esclama: «Buona madre!». È evidente l'intento di sottrarre il peso della colpevolezza di Gertrude, che muore pacificata col figlio.

[282] In SH Laerte afferma invece di averlo toccato, e di averlo fatto quasi contro la sua volontà.

[283] In SH Amleto, che ha evidentemente preso gusto alla tenzone, afferma: «Come, for the third. Laertes, you do but dally. / I pray you pass with your best violence. / I am afeard you make a wanton of me».

Amleto. Sì[284].
Laerte. (Ah! son perduto) (Si battono)
Re. Fermate.
Amleto. Toccato.
Laerte. Oh! sono ucciso (La Regina sviene)
Orazio. La Regina sviene[285].
Marcello. Voi spargete sangue[286].
Amleto. Madre mia soccorretela.
Laerte. Io muoio e sono assassino e vittima del mio, del mio tradimento. [f. 45]
Amleto. Madre mia! Fosse veleno?
Re. No, la vista del sangue.
Regina. No, Amleto, è veleno, e la tazza era per te[287].
Amleto. Infamia! Olà si chiudano le porte e si cerchi il colpevole.
Laerte. Il colpevole è qui. Amleto tu sei ucciso, nessuna medicina del mondo può salvarti, non ti rimane mezz'ora di vita. Il perfido strumento di tua morte in pugno ti sta. Vedi, quel ferro non è spuntato e l'estremità sua fu intrisa di veleno. ~~Mira... io qui mi giaccio né mai più~~

---

[284] Questo scambio di battute, e il successivo 'a parte' di Laerte, non sono presenti in SH, dove i due si scambiano semplicemente i fioretti, in modo fortuito. La variante di Maggi getta una diversa luce sul personaggio di Laerte, che accetta lo scambio del fioretto pur sapendo che il suo era avvelenato, pur di non perdere l'onore rivelando l'inganno (rivelazione che farà tuttavia subito dopo, prima di morire). In CR, come in SH, se li scambiano invece per errore, durante l'assalto, come precisa la didascalia «Laerte ferisce Amleto; ma nel tempo dell'assalto scambiano inavvertitamente i lor fioretti, ed Amleto ferisce Laerte». Poiché nel copione di Maggi manca l'indicazione del ferimento di Laerte dopo lo scambio dei fioretti, la battuta 'a parte' di quest'ultimo appare incongrua, tanto più che Amleto lo ferisce esplicitamente subito dopo.

[285] In SH, a osservare che la regina sviene è Osric, che dopo aver commentato a più riprese il duello, chiede a Laerte come sta, mentre Marcello non è affatto presente nella scena. Inoltre, in SH la regina esclama che è stato il vino ad avvelenarla, al che Amleto esclama: « O villainy. Ho, let the door be locked! / Treachery, seek it out». In CR è il capitano a osservare che la regina è svenuta.

[286] In CR Orazio esclama: «Ambi grondan di sangue… Che fu mai?».

[287] In SH non viene esplicitato il fatto che la regina era a conoscenza della coppa avvelenata, come pare voler sottolineare invece Maggi, poiché Gertrude mormora soltanto, prima di morire: «No, no, the drink, the drink! O my dear Hamlet! / The drink, the drink. I am poisoned!», come se si accorgesse solo allora dell'inganno.

~~sorgerò~~[288] Tua madre fu avvelenata.. Il Re, il Re è colpevole.
Amleto. Quest'arma fu avvelenata? Su via veleno entra nelle viscere di chi ti amministrò (ferisce il Re). Sei fedele così? Segui ora mia madre[289].
Laerte. Il tuo perdono Amleto; che la mia morte e quella di mio padre non ti sieno imputate a delitto né la tua a me (muore)[290].
Amleto. Il cielo ti perdoni! io pure ti seguirò! E voi che tremanti e pallidi mirate quest'orrenda scena, voi muti testimonii di esecrabile fatto... oh! mi lasciasse la morte tempo bastante... io vorrei dirvi... ma non posso... Orazio tu ~~vivi~~ e giustifica la mia morte innanzi a coloro che mi accuseranno[291] (Si ode una marcia trionfale) Qual suono è questo?[292]
Marcello. Trionfatore della Polonia ritorna Fortebraccio in Elsinore[293].

---

[288] La frase è cancellata a matita anche in CR.

[289] In SH Amleto costringe il re a bere dalla coppa avvelenata. Così anche in CR, dove si legge: «Prendi, oh prendi! Omicida, incestuoso, / Maladetto danese, e dalla coppa / Bevi tu il resto… V'è la perla in fondo?... / Segui la madre mia. – Qui vieni, Orazio (Il re e Laerte sono trasportati altrove)». Ma il pezzo da «Maladetto» a «perla in fondo?» è posto in un riquadro ed eliminato mediante un "no" aggiunto a matita a lato.

[290] Questa frase manca in CR.

[291] Vengono eliminate, come in CR, la battuta di Orazio e il suo tentativo di bere anch'egli dalla coppa di cui si è impossessato, che Amleto gli strappa di mano – probabilmente per non distogliere in alcun modo il pathos dalla morte del protagonista.

[292] In SH troviamo un appello a coloro che osservano la scena, che può essere letto come un'allusione diretta al pubblico del teatro mediante un riferimento metateatrale: «You that look pale and tremble at this chance, / That are but mutes or audience to this act, / Had I but time, as this fell sergeant Death, / Is strict in his arrest, O, I could tell you – / But let it be». Il passo è riproposto in CR: «Sento il mio fato che mi afferra… Addio! / Orazio: O mia signore [battuta inserita successivamente] Amleto: O misera regina! E voi che intorno / Tutti tremanti e pallidi guardate / L'orrenda scena, testimoni muti / Dell'esecrabil fatto… Oh mi lasciasse / tempo la morte, guardïana immota, / Inesorata de' decreti suoi, / Che parlar vi potessi!... Io vi direi… / Ma non più. Vivi, Orazio [nome poi cancellato], la mia causa / Tu almen difendi. Qual fragor di guerra?». Ma il pezzo da «O misera regina!» a «Vivi, Orazio» è posto in un riquadro e cancellato, di modo che alla battuta vocativa di Orazio inserita successivamente corrisponda l'appello diretto di Amleto.

[293] In SH la battuta è pronunciata da Osric e in CR da Orazio.

Amleto. Il veleno ha già esauste le sorgenti della vita, né una breve ora mi resta per udir novelle della vittoria... Ma predico che il Re di questa terra sarà Forte Braccio... Egli ha la mia voce morente: ~~annunziategli per me le varie circostanze che mi han condotto...~~ il resto è un eterno... silenzio.. (muore)[294]

Fine

[294] In CR la tragedia finisce con la battuta di Orazio: «Oh generoso core! Egli è spezzato». Entrambi i copioni eliminano la parte finale, in cui arriva Fortebraccio e insieme all'ambasciatore comincia a dialogare con Orazio. Questi ordina di esporre i cadaveri bene in vista e annuncia di voler raccontare a tutti in modo veritiero quanto accaduto, al che Fortebraccio chiama in causa i più nobili spettatori: «Let us haste to hear it, / And call the noblest to the audience», con una battuta che di certo assumeva un senso metateatrale, come appello diretto al pubblico del teatro. E conclude ordinando di trasportare Amleto, come un soldato, sul palco (osservando anche: «For he was likely, had he been put on, / To have proved most royal»). L'eliminazione del finale nei due copioni è perfettamente consona al forte ridimensionamento della cornice storica e all'accentuazione del versante patetico-sentimentale della tragedia.

Città di Torino

Scrittura

di

Concessione

della Città di Torino

del Sig. Cav. Cesare Rossi

in data 5 ottobre 1876

Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, *Fondo Cesare Rossi,* Faldone 24.

Progetto per una Scuola di declamazione da istituirsi in Torino

Il Municipio della città di Torino pone a disposizione della scuola di declamazione che egli istituisce un locale adatto, arredato e mantenuto a sue spese con quelle norme che già sono praticate per le altre scuole civiche.
Il locale oltre ad un'anticamera, e ad una stanza per la Direzione, deve constare di due altri saloni, giacché la scuola di Declamazione è divisa in due corsi. In uno di questi Saloni sarà costrutto un palcoscenico per le esercitazioni drammatiche ed il salone stesso sarà arredato con quella maggiore eleganza che si conviene ad un luogo nel quale converranno talvolta molte persone invitate per assistere a dette esercitazioni. Per circostanze speciali, in caso di esami, solennità e quando sarà libero, servirà a tale scopo il Teatro Carignano.
Il Municipio di Torino si riserva la direzione di tale scuola ed eserciterà tale direzione per mezzo di uan Commissione, da esso eletta. Tale Commissione dovrà sempre mettersi d'accordo col direttore effettivo della Scuola stessa, il quale fin d'ora e per tutto il tempo in cui perdurerà il suo contratto di uso del teatro Carignano, si nomina nella persona del Commendatore Cesare Rossi.
La scuola avrà un professore primario ed uno secondario. Essendo obbigato il Commendatore Cesare Rossi nella sua qualità di Capocomico e direttore di Compagnia di restare per molti mesi assente da questa Città, egli non potrà sempre continuare le sue lezioni alla scuola, ed in tale caso il professore secondario sarà incaricato dell'insegnamento in entrambi i corsi; quando invece il Direttore sarà in Torino a lui sarà affidato il secondo corso, al professore secondario il primo.
Mentre il Commendatore Rossi non riceverà alcuna ricompensa per i servigi prestati, il professore secondario invece riceverà dal Municipio uno stipendio proporzionato a quello di un maestro di quarta classe elementare.
Le solennità e le norme per gli esami, e le premiazioni saranno regolate come quelle delle altre scuole.
La scuola ha per oggetto di possibilmente migliorare il teatro italiano educando ed esercitando nell'arte drammatica individui d'ambo i sessi che mostrino felici disposizioni e buona volontà: ad essa saranno pure ammessi quegli alunni che in riguardo alla professione da essi trascelta hanno bisogno di possedere la buona pronuncia italiana. L'insegnamento deve sempre essere teorico e pratico; si daranno lezioni di ortoepia, lettura, declamazione, e per quegli allievi che vorranno specialmente dedicarsi all'arte dram-

matica si faranno esperimenti di rappresentazioni sceniche; quegli esperimenti non saranno meno di due all'anno. I regolamenti, gli statuti di tale scuola saranno stabiliti d'accordo dal Direttore e dalla Commissione frattanto se ne presenta un esempio.

I

Sono ammessi alla scuola tutti i giovani di civile condizione che ne faranno richiesta alla Commissione purché dietro regolare esame diano prova di sapere leggere e scrivere convenientemente o presentino titoli sufficienti ad esonerarli da tali esami, ed abbiano compiuti gli anni quindici, né oltrepassati i venti. Non si avrà alcun riguardo all'età per quei candidati che presentano un diploma di docenza o di laurea.

II

Le domande saranno corredate da tutti quei documenti, che sono necessari per essere ammessi alle scuole municipali, e pei minorenni saranno firmate dal padre del candidato o dal suo legittimo rappresentante.

III

E' fissata una tassa di lire dieci mensili per tutto il tempo che durano le lezioni, il prodotto di tale tassa va a formare il fondo per le Sovvenzioni, di cui si terrà parola in seguito.

IV

Le lezioni avranno luogo tre volte per settimana.

V

Il giorno stabilito per l'apertura della scuola è il 3 novembre, quella per la chiusura il 15 luglio.

VI

La scuola di declamazione avrà per fine di istruire e di educare gli alunni all'esercizio della recitazione civile e drammatica. È data poi facoltà alla Commissione direttrice di mettere d'accordo l'orario di questa scuola con quello d'altre scuole municipali ove si insegni l'arte musicale onde dare modo che possano intervenire alle lezioni dell'una gli allievi dell'altra scuola.

VII

Il corso di studio sarà completo in due anni e ripartito come segue:
- Primo anno. Esercizi di lettura sugli stampati e sui manoscritti - Regole di ortografia, di pronuncia, di dizione; pratica nel dare alla lettura l'espressione ed il colorito – Esercizi di memoria e di recitazione delle cose imparate a mente – Pubblici esperimenti di lettura, di recitazione civile e drammatica.

- Secondo anno. Lettura e recitazione all'improvviso. Esercizi di recitazione di squarci di prosa e di poesia nei vari generi e di intere opere drammatiche. Spiegazioni di metodi adattati al vario stile delle opere recitate. Esercizi di memoria. Esperimenti pubblici di recitazione civile e drammatica. Lezioni si storia della letteratura drammatica, esercizi di eloquenza.

VIII

L'insegnamento degli alunni del primo anno è affidato al maestro secondario, quello del 2do anno al Direttore, ed occorrendo ad un professore supplente.

IX

Sarà tenuto un esatto, e severo prospetto di quegli alunni che trascurassero di frequentare la scuola e di trarne quel profitto necessario per provvedere immediatamente alla loro espulsione. Su questa disposizione non sarà mai abbastanza raccomandata la vigilanza e la severità per l'indole appunto affatto speciale di tale insegnamento.

X

Nessuno degli alunni potrà recitare in teatro pubblico o privato fosse pure a scopo di beneficenza senza avere ottenuto il permesso dal Direttore, confermato dalla Commissione, i quali non la concederanno se non dopo avere assunte precise informazioni.

XI

È in facoltà del Direttore dare esperimenti pubblici di recitazione civile e drammatica quando a lui parrà opportuno.

XII

Negli esperimenti d'arte rappresentativa, tutti gli allievi sono obbligati a sostenere le parti che loro dal Direttore verranno affidate, e vestire quell'abito che sarà dal Direttore giudicato opportuno. Nessuno può avere diritto ad un genere particolare di parte, a pretendere una data parte per ragioni sue particolari.

XIII

L'allievo a cui è assegnata una parte nel caso che creda avere qualche osservazione a fare deve entro 24 ore dall'avuta consegna darne notizia per iscritto al Direttore, questi giudica sulla presentata istanza e provvede come del caso.

XIV

Un allievo può essere anche obbligato a sostenere le parti mute, così dette di comparsa.

XV

Il vestiario ad uso del giorno è a carico degli allievi, per quello in costume provvederà al Commissione prelevandone la spesa dal fondo per la Sovvenzione.

XVI

La mancanza ad una prova o recita dà diritto al Direttore di espellere l'allievo dalla scuola.

XVII

Il Direttore e la Commissione potranno stabilire che qualora si desse una rappresentazione al Teatro Carignano od in altro luogo pubblico si stabilisce un prezzo per biglietto d'ingresso.
Tale prezzo non potrà mai essere minore di quello praticato di solito dal primo teatro di prosa in Torino. Il ricavo dello spettacolo, dedotte le spese, sarà versato nel fondo per le Sovvenzioni.

XVIII

Di tale rappresentazioni a pagamento non se ne potrà fare più di una all'anno.

XIX

Il fondo per le sovvenzioni, al quale sarà aggiunto un annuo sussidio da parte del Municipio, sarà impiegato a supplire a tutte le spese occorrenti per le rappresentazioni sia a pagamento che di invito e si potrà ogni anno prelevare una somma di lire mille da erogarsi a titolo di premio a quell'allievo che se ne renda degno e che abbia trovato un posto decoroso in una buona compagnia drammatica. Tale premio è destinato a fornirgli i mezzi per provvedere al proprio corredo. Non sarà però accordato più di un premio all'anno, né a quell'allievo che non ne sia bisognoso e non abbia dato buone fondate speranze di un brillante avvenire artistico.

XX

Il Direttore potrà accordare ai migliori allievi a titolo di premio il libero ingresso al Teatro Carignano quando ci agisce la Compagnia della Città di Torino od altra di prosa. Tale permesso è revocabile. Potrà anche il Direttore permettere agli allievi del 2do Corso di assistere alle prove delle rappresentazioni, alla lettura di Commedie etc.

XXI

Il Direttore potrà affidare ai migliori allievi delle parti nelle commedie che egli colla propria Compagnia rappresenta.

XXII

Alla fine di ogni anno avranno luogo gli esami degli alunni alla presenza del personale insegnante e della Commissione Municipale con libero invito di quelle altre persone che saranno opportune. I giovani che daranno buone prove saranno promossi da una classe all'altra, od otterranno un diploma comprovante gli studi fatti, gli altri dovranno ripetere l'anno. Gli alunni che saranno caduti alla seconda prova d'esame non potranno più tentarne un'altra, e saranno cancellati dal Ruolo della scuola. Sarà pure accordata una distinzione onorifica al migliore allievo.

XXIII

I locali della scuola non potranno essere concessi né per concerti, né per adunanze, né per rappresentazioni di Società senza permesso del Direttore e del Municipio.

Impaginazione e stampa
Società Tipografica - Fano
Novembre 2015